الرمز والرمزية في الشعر المعاصر

الدكتور
محمد فتوح أحمد
أستاذ الدراسات الأدبية

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر

الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر

الدكتور
محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر

محمد فتوح أحمد علي

الكتـــــاب: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر

المـــؤلـــف: محمد فتوح أحمد علي

تاريخ النشر: ٢٠١١ م - ١٤٣٢ هـ

رقم الإيداع: ٥٢٩٢ / ٢٠١١

الترقيم الدولي: 978-977-463-108-5

الناشـــــر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٠٠٢٠٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيـــــع:

٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٥٩١٧٩٥٩

www.dargnareeb.com

تقديم

موضـوع هذه الدراسة: «الرمز والرمزية في الـشعر المعاصـر»، والرمزية هنا مفـهومة بالمعنى الفني الضـيق، أي باعتبـارها طريقة في الأداء الأدبي تعتـمد على الإيحاء بالأفكار والمشـاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسـميتها أو وصـفها. ولم تعرف الـرمزية على هذا الوجـه الإيحائي إلا في النصف الثـاني من القرن الـتاسع عشر، وعـلى وجه التحديد حين انبـثق في فرنسا تيار مـثالي النزعة يستـهدي في أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت إليه الفلسـفة المثالية الألمانية خاصًا بالعمل الفني وعلاقتـه بالواقع، كما يسـتلهم في خصائصه الصـياغية فلسـفة الخلق الأدبي عند «أدجار آلان بو»، وعناصر التعبير الموسيقي كما تجلت في مؤلفات الموسيقار الألماني «فاجنر»، وهي العناصـر التي حاول الرمزيون بالتـركيب الشعري مـحاكاة طاقتـها الإيحائية أملاً في التغلب على فقر المصادر اللغوية.

حقًا قـد عرفت الآداب الأوروبية في أطوارها التاريخية - كـما عرف الأدب العربي- أنماطًا مختلـفة من التعبير غيـر المباشر يقصد فيهـا إلى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلـها في شخـصيات وهمـية أو عرضـها في قوالب وصـور وأوضاع مادية، بيـد أن هذه الطريقة في تجـسيد الأفكار أو الـبرهنة عليهـا لم تكن غايتـها الإيحاء الرحب غـير المقيـد بحدود الدلالة أو منطق الواقع، بل كـانت وسيلة إلى تقرير أو استنباط مغزى خلقي أو تعليمي واضح الملامح والتخوم، بحيث إذا وقف القارئ على عـناصر الصورة أمكنه ردها - عـلى سبيل التـبادل - إلى مـدلولاتها المجازية المقصـودة، بل لقد يكفي الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة فيـصدر عمله أو يختمه بتقرير ما يريده تقريرًا مباشرًا، مما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه

الدقيق، أي من حيث هو محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي أحسه الكاتب أو الشاعر.

أما المعاصرة في موضوع هذه الدراسة فمقيدة - من حيث البداية - بمطالع الربع الثاني من القرن العشرين، ثم هي ممتدة حتى تلك الفترة التي دخل بها هذا البحث طور التخطيط والصياغة، وفهمنا للمعاصرة على هذا النحو محكوم بأساسين: ثقافي وفني، فمن الوجهة الأولى يمكن القول بأن الثقافة العربية رغم احتكاكها بالثقافة الأوروبية منذ مستهل القرن التاسع عشر فإن هذا الاحتكاك ظل خارج حدود التأثير الأدبي بمعناه المنهجي المنظم، وهو لم يأخذ هذا الطابع إلا منذ الحرب العالمية الأولى أو قبلها بقليل، أي حين بدأ «خليل مطران» و«عبدالرحمن شكري» وأضرابهما يطلون على قارئ الشعر في الشعر العربي بمفهوم جديد لمنهج الإبداع الشعري وبناء القصيدة، وحين أخذ «العقاد» و«المازني» يصدران دستور نقد فني - «الديوان في النقد والأدب» - يستهدي بمعالم النقد الكبرى في الفكر الغربي، كما أخذ «ميخائيل نعيمة» - ممثلاً للجناح المهجري في الأدب العربي الحديث - يطرح في «الغربال» قيم الشعر التقليدي داعيًا إلى ربط القصيدة بحركة النفس وإضاءتها بنور الحقيقة الإنسانية، أما الدكتوران «محمد حسين هيكل» و«طه حسين» فقد حملا عبء التعريف بالثقافة الفرنسية، وكان لثانيهما على وجه الخصوص دور الريادة في تطبيق منهج الفكر الديكارتي على حقل عريق من حقول التراث العربي، نعني الشعر الجاهلي.

من ثم يبدو موائمًا أن يعتبر هذا المخاض الثقافي طليعة ممهدة للأدب العربي المعاصر، وهو أكثر مواءمة إذا حكمنا مقياسًا آخر ألصق بالناحية الفنية في هذا البحث، ذلك أن الشعر العربي لم يظفر ببواكير رمزية واعية إلا في بدايات الربع الثاني من هذا القرن، وفي هذا البواكير ظهر بوضوح أثر المذهب كما عرفه رواده،

وفيها كذلك يبدو قصد شعرائنا إلى ذلك التأثر واحتفالهم به وسعيهم إلى تنميته، ومن ذلك التأثر المذهبي الواعي تبدأ حدود المعاصرة - كما تلتزمها تلك الدراسة- عبر فترة زمنية تناهز أكثر من ثلاثين عامًا .

ولقد حظي شعرنا العربي على امتداد مراحله بكثير من الكتب والدراسات ترصد ظواهره وتتعقب فنونه وتؤرخ لرجاله، ولا ريب أن لأمثال هذه الدراسات قيمة تاريخية وفنية لا تنكر، بيد أن كثرتها تتوجه إلى معالجة الظاهرة الشعرية، إما على أساس عنصرها الزمني بأن تتناول تاريخ الشعر العربي لحقبة محدودة، وحينذاك قد يحسب لتلك الدراسات عنايتها باستقصاء الظاهرة الشعرية استقصاءً جمليًا، وقد يحسب عليها إغفالها لما بين أمشاج تلك الظاهرة من فوارق وما تتميز به من خواص، وإما على أساس الموضوع أو ما اصطلح على تسميته بالأغراض الشعرية، فتتناول الدراسة شعر الوصف أو شعر المراثي أو النقائض وما إليها، وقد يؤخذ عليها آنذاك تصنيفها للظاهرة الشعرية على أساس الموضوع وحده، على حين أن الموضوع لا يمثل غير جانب من جوانب تلك الظاهرة، وربما كان أهم منه في الدلالة على قيمة العمل الفني ما يتمتع به من خصائص جمالية وصياغية من حيث هي المثل الفنية التي تشف عن المضمون أو توحي به، وفيها يتفاوت حظ الشعراء من الأصالة والإبداع.

وقليل من تلك الدراسات ما يتوجه إلى علاج الظاهرة الشعرية بتمييز ما يختلج تحت سطحها من مذاهب وتيارات أدبية، وربما رجع ذلك إلى قرب عهدنا باتجاهات الثقافة الغربية ومناهجها في الحياة والفن، وهي الثقافة التي عرفت منذ أمد بعيد فكرة المذهب الأدبي بوصفه تعبيرًا عامًا عن وضع نفسي واجتماعي وفلسفي، وهبت رياحها على الأدب العربي الحديث، فإذا هو يشهد بالتأثير ما شهدته البيئات الأوروبية في الأصل من نزعات رومانتيكية ورمزية وواقعية، إن لم

تبلغ من التصفية المذهبية ما بلغته تلك المذاهب في مصادرها الأولى، فلقد أفادت منها في جانبيها الجمالي والفني.

وللرمزية في هذا أهمية خاصة، إذ هي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية، وقد بعثت في الشعر العالمي رعشة جديدة حين اعتبرته ضربًا من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية وليس نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة. حقًا لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء في الصياغة والموسيقى الشعرية اختراعًا، فقد كان كثير منها متفرقًا منثوراً في آداب من قبلهم، بيد أنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الأثر في الآداب العالمية وفي أدبنا الحديث[1] . وقد وصف «ألبير ثيبوديه» في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي تلك الثورة الدائمة التي أحدثها الرمزيون في الكيان الأدبي حين قارن بينهم وبين الرومانتيكيين والبرناسيين قائلاً: كان هدف الثورتين الرومانطيقية والبرناسية هو السيطرة والتنظيم والوصول إلى حالة مستقرة من الحرية الشعرية، ولكنها كانت حرية ضمن حدود. غير أن الرمزية عودت الأدب على فكرة الثورة غير المحدودة، على فكرة فراغ فني، على أنه من حق الشباب وواجبهم أن يتخطوا الجيل السابق بينما يسارعون هم نحو المطلق... لقد انقسم الأدب إلى أدب عادي وأدب الطليعة، وإن الثورة الرمزية، وهي آخر الثورات الأدبية حتى اليوم، قد تكون الأخيرة إطلاقًا؛ لأنها أدخلت دافع الثورة المزمنة في حالة الأدب الطبيعية»[2] .

ولقد يدل على سلامة هذا الافتراض من الناحية التاريخية ما نلاحظه من أن معظم التيارات الفنية التي أعقبت الرمزية - كالسريالية والدادية وما إليهما من تيارات ما فوق الحقيقة والواقع - كانت تنمية لبعض ما لاحظته هذه النظرية خاصًا

(١) انظر تعليقًا بهذا المعنى للدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث (ط٣) - (ص٤٢٩) .

(٢) ألبير ثيبوديه في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي - الصادر في باريس سنة ١٩٣٦م - نقلاً عن: لويز بوجان: الشعر: ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي - دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦١م - (ص٩٤، ٩٥) .

بالعلاقة بين الفنان والواقع، والفكر والمادة أو الذات والموضوع، ووجوب ربط الصورة الشعرية بحركة النفس، بكل ما تتميز به هذه الحركة من جيشان وتلقائية.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الإيحاء في القصيدة العربية المعاصرة - سواء بالرمز أو الأسطورة أو الإيقاع الشعري - لم يعد حدثًا فرديًا عابرًا، بل أضحى ظاهرة فنية يلجأ إليها كثير من الشعراء عن وعي بأصولها وآثارها في العمل الشعري فيوفقون حينًا ويقفون دون الغاية حينًا آخر، لم يكن غريبًا أن تكون الرمزية في الشعر المعاصر قضية هذا البحث يتعقبها تطورًا وتحليلاً ومقارنة، بغية إبراز ما فيها من جوانب إيجابية أو سلبية حتى يمكن الإفادة من الأولى وإطراح الثانية. أما قصر نطاق هذه الدراسة على الشعر وحده، فقد يرجع إلى باعث منهجي هو الرغبة في تضييق حقل الظاهرة المدروسة، كي يتسنى تعميقها والنفاذ منها إلى نتائج لا تعوزها دقة التقويم أو خصوصية النظرة. وربما رجع - بعد ذلك - إلى صلة ذاتية قديمة بين صاحب تلك الدراسة والفن الشعري، وهي صلة بدأت بالقراءة والتذوق وامتدت بالكتابة والممارسة، ثم يرجى لها أن تخصب وتنمو بالبحث والمراجعة، وفي الأطوار الثلاثة كانت صلة حب وقبول واعتناق، ولولاها لكانت الرحلة في قلب الشعر الرمزي تجربة مضنية ، ولحالت مشقتها بين هذا البحث وأن يشرف على غايته، بدلاً من أن تصبح هذه المشقة - كما حدث بالفعل - داعيًا إلى البذل والاحتشاد والمتابعة.

ومصدر هذه المشقة حرص البحث على معالجة نماذج الرمز في الشعر العربي المعاصر على ضوء فكرة الإيحاء في المذهب الرمزي، ويقتضي هذا ممن يتصدى له وعيًا دقيقًا بأصول النظرية، ثم بآثارها ورواسبها في شعرنا الحديث، كما يقتضي منه نوعًا من الإدراك لفلسفة المذاهب الأدبية حتى يمكن عن طريق المقارنة وضع هذه الحركة ومنجزاتها في مكانها الصحيح من الخريطة الأدبية، وربما اقتضى منه- فوق ذلك - قدرًا من المعرفة بمناهج الدراسة النفسية والمحيط الاجتماعي والثقافي؛

إذ كانت الرمزية – شأنها شأن أي مذهب أدبي – ظاهرة نفسية واجتماعية بقدر ما هي تعبير فني.

ويزيد الأمر صعوبة أن مؤرخي الرمزية وناقديها في الآداب الأوروبية حين كتبوا عنها لم يكتبوا عن نظرية تتحرك في فراغ، بل كان تصديهم لها – غالبًا – من خلال الحديث عن كتابها وشعرائها، ثم من خلال تحليلهم لنماذجها في الأجناس الأدبية المختلفة، ولأن من يتحدث عن الرمزية في الشعر العربي لا يعني من الرمزية الغربية بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة قدر ما يعني بالأصول والملامح المشتركة، فإن اصطياد هذه الأصول من خلال التعليقات والنظرات الموزعة لا يخلو من عنت. ومن أبرز شواهد ذلك كتاب البروفيسور «باورا»: «تراث الرمزية The Heritage of Symbolism» فهو لا يتوقف عند النظرية الرمزية إلا ريثما ينتقل إلى آثارها متمثلة في نتاج «بول فاليري» في الأدب الفرنسي، ثم «رينر ماريا ريلكه» و«ستيفان جورج» في الأدب الألماني، ثم «الكسندر بلوك» في الأدب الروسي، و«وليم بتلر ييتس» في الأدب الإنجليزي.

ويختلف عنه من حيث المنهج كتاب «ليمان» المسمى «الجمال الرمزي في فرنسا The Sysmbolist Aesthetic in France» وهو كما يدل عنوانه أكثر اهتمامًا بفلسفة الجمال في الرمزية منه بآرائها في الصورة الشعرية، ومحصوله – على غناه– لا يسعف دارس الشعر العربي. وربما كان كتاب «تندال»: «الرمز الأدبي The Literary Symbol» أقرب منه إلى نطاق الدراسة النقدية، إذ كان أكثر اتكاءً على مفهوم الرمز بمعناه الفني وعلاقته بالصورة والتفرقة بينه وبين الاستعارة الرمز ، ولولا إغفاله لتاريخ النظرية وتوزيع اهتمامه التطبيقي بين المسرحية والرواية والشعر لكانت فائدته لدارس الرمزية في الشعر العربي أدنى إلى الكمال.

أما ما كتب عن الرمزية بالعربية فلا يتعدى حالتين: إما اللمح الإجمالي لمبادئ المذهب وتاريخه باعتباره واحدًا من التضاريس الهامة في الحياة الفنية، وإما تحليل أصول النظرية مع التوفر بصفة خاصة على آثارها في الأدب العربي.

فمن نماذج الحالة الأولى ما كتبه عن الرمزية الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه «المسرحية»، والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابيه «النقد الأدبي الحديث» و«الأدب المقارن»، والدكتور إحسان عباس في كتابه «فن الشعر» وثلاثتهم كانوا يقصدون إلى التعريف بالمذاهب والتيارات الأدبية الكبرى، فلم يخل تعرضهم للرمزية - بحكم منهج البحث وموضوعه - من إيجاز وتركيز، إذ كانت الرمزية خليجًا صغيرًا في المحيط الكبير الذي أريد لدراساتهم أن تستوعبه .

أما عن الرمزية والأدب العربي فلعل أبرز ما كتب حوله دراسة الدكتور درويش الجندي «الرمزية في الأدب العربي» (القاهرة سنة ١٩٥٨م)، ودراسة الأستاذ أنطون غطاس كرم «الرمزية والأدب العربي الحديث» (بيروت سنة ١٩٤٩م). والكتاب الأول محاولة لا ينقصها الجهد والسعة معًا، قصد بها صاحبها إلى تعقب الرمزية في الأدب العربي على امتداد أطواره التاريخية بدءًا من العصر الجاهلي وختامًا بالعصر الحديث. فإذا تذكرنا ما صدرنا به هذا التقديم من أن الرمزية لم تعرف بمفهومها الفني إلا في النصف الثاني من القرن الماضي، أدركنا أن رمزية الأدب العربي القديم كما يفهمها المؤلف لا تعني الإيحاء النفسي الرحب غير المقيد أو المحدود، بل تعني الإشارة أو التعبير غير المباشر بكل ما يندرج تحته من ألوان المجاز الموروثة كالتشبيه والاستعارة والكناية، وتلك نظرة تلمح من الرمزية معناها اللغوي العام وليس معناها الفني الضيق، حقًا قد عرض المؤلف - فيما عرض- لتاريخ الحركة الرمزية في الآداب الأوروبية، بيد أنه حين تصدى لآثارها في الشعر العربي الحديث كان يقنع - لطول الشوط - بإيراد النماذج دون عناية كافية بتحليلها واستشفاف ما تكنه من بواعث الإيحاء في الألفاظ والصور والإيقاع، ومدى مطابقة هذه أو مفارقتها لأصول النظرية ونماذجها الأولى.

وأكثر من تلك المحاولة التـزامًا بمفهوم الرمزية المعاصـرة دراسة الأستاذ أنطون كرم «الرمزيـة والأدب العربى الحديث»، وهى موزعـة إلى قسمين رئيسيـين، أولهما عن الرمزية فى الغرب تناول فيه المؤلف مفهـوم الرمز وأغراضه وعوامل نشأة الرمزية وأعلامها وأدواتها الفنية فى الايحاء، وثانـيهما عن الرمزية والأدب العربى الحديث، عرض فيه لمن حمل عبء ريادة هذا التيار من أدبائنا كتوفيق الحكيم فى الفن المسرحى وسعـيد عقل فى الشـعر الغنائى، غيـر أن ما كان ينبـغى أن يعتبـر وسيلة فى تلك الدراسة، نعنى الرمزية الغـربية، طال الحديث عنه وانبسط بحـيث طغى الاهتمام به على الغـاية المفـترضـة، نعنى الرمـزية فى الأدب العـربى الحـديث، ولا ريب أن تخصيص نحو ثلثى البحث لتفصيل عناصر النظرية وهوامشها والاكتفاء بباقيه لعرض تأثيراتها فى أجناس الأدب العربى على اختلافها هو توزيع غير متكافئ، ومن ثم بدا القسم الأخـير من هذا البحث شـديد الاقتضـاب يعانى من كزازة التـعبير وإجـمال التقويم وغموض الدلالة ما يجعل الإفادة منه محدودة، أما القسم الأول فيكاد يكون ترجمة لبعض ما كتبه مؤرخـو الرمزية فى الآداب الأوربية، وكثير منه مقتبس - دون تصرف تقريبًا - عن كتاب قيم للبـروفيسور «مارتينو» بعنوان «البرناس والرمزية Parnasse et Symbolisme» ومن ثم لم يتـجاوز جـهـد المؤلف فى هذا الصدد حـدود التصنيف والنقل الأمين، ومنهما تستمد هذا الدراسة قيمتها فى المكتبة الرمزية.

ورغم ذلك لا نشك فى أننا قـد أفـدنا من الكتـابين المذكـورين - فى نطاق إمكاناتهما - كما أن بعض ما أخذناه عليهـما كان له - من الناحية السلبية - فضل التنبيه والتحذير، فحاولنا الالتزام بمفـهوم الرمزية الحديثة فى النظر إلى نماذج الشعر العربى المعاصر، مـا دام هذا الشعر قد تأثر بما استحدثه العصـر من وسائل التفاعل بين الثقافـتين العربية والغربية ومـا دامت علاقته بفن الإيحـاء الرمزى لم تتجل فى صورة التيـار أو الموجة الأدبية إلا بعد أن احتـضنت الآداب الأوروبية ذلك المذهب ومنحته الصيغة الفلسفيـة والفنية التى أثر بها فى الاتجاهات الأدبية اللاحقة. بيد أن

هذا الالتزام لم يحجب عنا حقيقة الغاية التى يرمى إليها البحث منذ البداية، وهى التماس أصداء النظرية فى الشعر العربى سواء كانت الأصداء من قبيل الاحتذاء أو التأثر غير المباشر، ومن ثم كان تناولنا أصول المذهب فى إطار هذه الغاية، وكان تحديدنا لملامحه محكومًا بما يشف عنه من مبادئ ومقررات عامة يمكن الاستعانة بها فى دراسة شعرنا الحديث، أما هوامش المذهب ومفارقاته التاريخية الدقيقة فلم تكن تعنينا كثيرًا، وربما أغرت مؤرخ الرمزية فى الآداب الغربية، ولكنها - على التحقيق - ليست مهمة من يدرس الرمزية فى الشعر العربي.

ولربما كان طبيعيًا - بعد ذلك - أن ينتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين أولهما عن الرمزية مذهبًا، وثانيهما عن الرمزية كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر، تسبق هذين البابين لمحة تمهيدية عن الرمزية وموقفها من المذاهب الأدبية السابقة عليها، وعن الرمز والمحاولات التاريخية التى تصدت له، وعن جذور الرمزية وإرهاصاتها الفلسفية والفنية، وتعقبهما نظرة ختامية فى قيمة النظرية الرمزية ومدى ما وصل إليه البحث بشأنها من محصلات ونتائج.

وفى الباب الأول كان لزامًا أن يقف البحث عند المناخ الاجتماعى للنظرية ثم نشأتها وأطوارها بصفة عامة، وهى وقفة قصد بها إلى تصوير المسار التاريخى للرمزية تصويرًا إجماليًا، مع التركيز بخاصة على امتداداتها فى الآداب العالمية؛ إذ لم تكن روافد الرمزية فى شعرنا الحديث مقتصرة على مصادرها فى الأدب الفرنسى وحده. وقد استغرقت هذه الوقفة الفصل الأول من هذا الباب، على حين كان الفصل الثانى منه محاولة لتحديد فلسفة الجمال الرمزى فى مفهوم الشعر وصلته ببقية الفنون، وموقف الشاعر بين الالهام والصنعة، وموقع النظرية الرمزية بين التعليمية والتأثير أو الواقع والمثال، ثم فلسفة العلاقات والحلم الرمزى. وتتضح أهمية هذا الجانب الجمالى فى الرمزية إذا علمنا أنه فى الحقيقة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى، والحديث عنه - بهذا الاعتبار - مقدمة طبيعية للحديث عن الجانب الفنى من النظرية والذى خصص له الفصل

الثالث والأخير من هذا الباب وفيه يطرح البحث هذه القضية: إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن استيعاب وقع الأشياء وأصدائها فى النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل إلى الآخرين هذه الإيقاعات والأصداء النفسية؟ وقد حددت إجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزى بمفهومه الجديد؛ إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء فى الأصوات والتراكيب والصور والإيقاع، وبهذه الوسائل الإيحائية أثرت الرمزية فى مجرى الشعر العالمى.

وقد يبدو هذا الباب من النظرة الوهلية محدود الأهمية بالنسبة لمن يعنى بالرمزية فى الشعر العربى، بيد أنه بدون إياح معالم الرمزية مذهبًا ما تسنى اكتشاف آثارها فى الشعر العربي، وكانت دراساتنا آنئذ ضربًا من المغامرة الذاتية العقيمة، وقد كان هذا الباب خلفية نظرية أفدنا منها عبر كل خطوة من الخطوات التطبيقية فى البحث، وكثيراً ما لجأنا إلى تحليل مقارن لما بين النظرية وآثارها من مفارقة، وأحيانًا كنا نكتفى بما بسطناه فى هذا الباب قناعة بتلك المقارنة الذهنية المستمرة التى تثار بمجرد القراءة الواعية.

وبعد أن انتهينا من هذا القسم المذهبى أو النظرى من البحث كان منطقيًا أن ننتقل إلى دراسة نماذج الرمزية فى الشعر العربى المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية، فمهدنا لهذا الباب الثانى بحديث سريع عن فكرة المذهب فى الأدب العربى القديم. أما كيف بدأ الاحتكاك بين الثقافتين العربية والأوروبية وكيف هبت رياح التأثير الرمزى على الأولى بخاصة، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا الباب ثم قفيناه بعرض موجز لتاريخ الرمزية فى الشعر العربى المعاصر تعقبنا فيه تلك المحاولات التى حامت حول الرمزية ولم تقع فيها، ثم وقفنا عند بداية التأثير الرمزي الحقيقى وأطواره واتجاهاته بصفة عامة. وكان الفصل الثالث تحليلاً فنيًا ضافيًا لما أجملناه فى الفصل الثانى، وقد لاحظنا فيه مدى المفارقة بين النظرية والتأويل، ثم ما بين شعرائنا الذين انفعلوا بهذه النظرية من فوارق ذاتية دقيقة تجلت فى اتجاه بعضهم

إلى محاكاة المذهب فى أسسه الجمالية ووسائله الفنية معًا، وجنوح بعضهم إلى المثالية الرمزية تخالطها مسحة من التصوف الشرقى، على حين يقف آخرون من الرمزية عند حدود التعبير الجزئى والصور المفردة. أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد برزت طائفة من الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر، ورغم أن استقبالها لأصداء الرمزية كان غير مباشر، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الانجليزى على وجه التحديد، فإن تأثير هذه الطائفة فى ملامح الشعر المعاصر لا يحتاج إلى دليل.

ثم كان الفصل الرابع والأخير فى هذه الدراسة نظرة كلية فى الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها فى الشعر العربى، وهى نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء فى الصورة والموسيقى الشعرية ملاحظة جملية وعلى أساس فنى محض، ويمكن أن يقال فى أوجز عبارة إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية فى الشعر العربى بالتحليل فمن الطبيعى أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب حتى لا تظل بعض خطوط الصورة موزعة أو غامضة؛ إذ يمثل التحليل والتركيب معًا شطرى المنهج الحديث.

على أن هذا التخطيط الذى أريد للبحث أن يلتزمه والذى تمليه طبيعة الموضوع، لا يمثل إلا الغلاف الخارجى لمنهج تلك الدراسة، فخلفه ومعه منهج فكرى يعكس طبيعة صاحب البحث ومزاجه الفنى، فلقد كنت - وما أزال - أومن بأن قيمة الكلمة الشاعرة رهينة باحتكاكها بأساليب التعبير العالمي فاعلة ومنفعلة، وأن التأثير الرشيد هو الذى يفجر دفق الحياة فيما شاخ من أنماط الإبداع وطرقه، وأن لا خوف على الأدب القومى من احتوائه لتلك المؤثرات الوافدة، ففى أصالة اللغة وعبقريتها ضمان وجودها، وفى تراثها وواقعها الفكرى والحضارى مقياس دقيق لتمييز ما هو مخلص وصحيح من نزعات التجديد مما هو مغرض أو مريض (٣)، شريطة أن يصحب ذلك

---

(٣) لأصالة اللغة وأثرها فى حماية الأدب القومى - انظر الدكتور محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن (ط٣) ص ١٠٥ .

فكر نقدى منظم يضئ قيمة هذه النزعات ويفضح بهارجها وأصباغها، وهيهات أن يتسنى هذا إلا إذا اجتازت الدراسة الأدبية حدود الرصد التاريخى لسطح الظاهرة إلى تحليلها واستبطانها استبطانًا فنيًا واعيا.

ودراستنا تلك عن الرمزية فى الشعر المعاصر خطوة على هذا السبيل، فهى لم تمنح التطور التاريخى للظاهرة كل جهدها، بل لعلها كانت أكثر اهتمامًا بتطوير الملامح الفنية والاتجاهات الرمزية وخصائصها الصياغية، والنظرة الفنية تتكئ على النموذج بأوفر مما تتكئ على استقصاء الشواهد والأمثلة، ومن ثم كان اقتصارنا - بدافع منهجى - على أبرز نماذج الرمزية فى شعرنا المعاصر، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصرًا أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزى، وإن أمكن اعتبارها صورة لأبعاده وقسماته الكبرى. وامتدادًا مع هذه النظرة قد نكتفى فى إيضاح اتجاه معين من اتجاهات التأثير الرمزى ببعض من يمثله من الشعراء اقتناعًا بأن ما تحقق فى شعر الآخرين لا يكاد يتجاوز ما حققه هؤلاء، وقد لا تكون العلاقة بين هذه الاتجاهات علاقة التباين التام، بل لقد يكون بينها قدر من المعالم المشتركة، غير أن كلا منها قد انصرف بجهده إلى ناحية فى الإبداع الشعرى تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها.

وبعد .. فليس أجزى للجهد المتواضع الذى بذل فى التوفر على هذه الدراسة ومعاناة مصادرها، ومن أن يكون كاتبها قد أصاب القصد حين رسم علامة على الطريق، ومن الله التوفيق.

محمد فتوح أحمد

القاهرة فى مايو سنة ١٩٧٦ م

تمهيد

(١)
الرمزية بين المذاهب الأدبية
(رد الفعل الرمزى)

ما حدود المذهب الأدبى؟

هل هو نزعة أدبية محضة؟ هل هو نزعة فردية؟ ثم هل هو نتيجة حتمية لروح العصر والمجتمع تتجلى على أيدى الكتاب والشعراء حين يستجيبون - عن اقتناع - لثقافة العصر ورسالته الإنسانية ؟ أو أنه نشاط دعائي يأتى من خارج الأديب فرضًا وإلزامًا؟

يقرر باورا C.M. Dowra أن من الخطر أن نتحدث عن تيارات أدبية . . . إنها بمثابة الفكرة التى تهب ترفدها رياح قوية . . . أقوى من أن تقدر حركاتها أو تقاس، ويزيد الأمر صعوبة أن ذاتية الأديب تقاوم دائمًا من يحاول إلحاقه بهذه الضميمة أو تلك، أو من يحاول التمثيل بها نموذجًا لقاعدة [(١)].

وإشارة «باورا» هذه لا تعنى سوى التحذير من خطر التعميم الذى يقع فيه بعض النقاد حين يحاولون التماس فروق حادة بين المذاهب أو التيارات الأدبية، ولكنها لا تمنع من استشفاف تلك الروح العامة التى تربط بين مجموعة ما من الكتاب والشعراء، وإن بقى لكل منهم - بعد ذلك - نوع من الاستقلال والذاتية.

والمذهب الأدبى بذلك تيار عام يفرضه العصر على كتابه ومفكريه ليعبروا عنه تعبيرًا يلتقى فيه الاقتناع الداخلى بقيم ذلك العصر إيمانًا بها أو رفضًا لها، وتنبع عمومته من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عند أبناء المجتمع الواحد، ومن هنا

---

(١) C.M, Bowra; The Heritage of Symbolism, 6, Edition, London, 1959, P.I.

يكون تشابه الأفكار والمبادئ عند أدباء مذهب ما تشابها عفويا يمليه الإحساس العام بنبض العصر والمجتمع إحساسًا لا تؤثر فيه المعطيات الخارجية إلا بقدر وقعها فى نفوس الكتاب والمفكرين، وقد يكون ذلك بالرفض لها أو التمرد عليها، ومن ثم كان مذهب كالرومنتيكية ثور ضد قيم العصر الكلاسيكى فى جانبيها الإنسانى والأدبى (٢)، كما كانت الرمزية رد فعل ضد العاطفية الرومانتيكية المسرفة، والنزعة الوضعية التى مثلتها الواقعية (٣).

ولكى نتبين بوضوح مدى المفارقة بين الرمزية والمذاهب الأدبية السابقة عليها - أولاً - ثم لكى نستطيع تقدير ما أضافته إلى التراث الأدبى - ثانياً - سنكشف - فى إيجاز - عن المحتوى العام لتلك التيارات الأدبية التى مهدت للرمزية إيجابًا أو سلبًا.

ففى القرن السادس عشر أخذ الإيطاليون فى التمهيد للمذهب الكلاسيكى بترجمة التراث الإغريقى ممثلاً فى «فن الشعر» لأرسطو ثم بترجمة التراث الرومانى ممثلاً فى «فن الشعر» لهوارس (٦٥-٨٨ق.م) ثم بشرحهما والأخذ عنهما بل واحتذائهما من حيث المنهج والأفكار، وفى كل هذا اتضحت المعالم الأولى للمذهب الكلاسيكى، ولكن هذه المعالم لم تكن كافية لخلق أدب كلاسيكى فى مجال الإبداع، الأمر الذى لم يتم إلا بعد أن احتضنت فرنسا ذلك التيار خلال القرن السابع عشر وأمدته بالصيغة المذهبية الكاملة، ومنها انتقل إلى كل من انجلترا وألمانيا (٤).

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على أن تمثل «فرنسا» منذ ذلك الحين دور الوسيط بين الحضارة الأوروبية - وهى تستقبل مرحلة ازدهارها - وغيرها من

(٢) انظر فى هذا: د. محمد مندور: فى الأدب والنقد (ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٠٤، ١٠٥، د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٤ (الأنجلو سنة ١٩٦٢ م).

(٣) **(Symbolists) in (Encyclopedia Britannica), Fourteenth edition, V. 21. P. 701.**

(٤) انظر: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٥ - ٣٧٧، حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى - حلب سنة ١٩٥٢ ص ٧٧ - ٨٩، د. محمد مندور: محاضرات فى الأدب ومذاهبه، القاهرة سنة ١٩٥٥، معهد الدراسات العربية العالية - ص ٢٩ .

الحضارات والثقافات العالمية. ومن بين هذه العوامل ما شهدته «فرنسا» فى القرن السابع عشر من تفوق مادى وأدبى كان انعكاسًا مباشرًا لقوتها السياسية، حتى ليقرر الناقد الفرنسى «تين Taine» أن فرنسا أخذت منذ ذلك الحين تمثل الدور نفسه الذى مثلته إيطاليا فى القرن السادس عشر بالنسبة للبلاد الأوروبية، بل إن المؤرخ الإنجليزى «ماكولى Macouly» لا يجد حرجًا فى الاعتراف بهذه الحقيقة حين يذكر أن فرنسا منذ ذلك الحين أضحت تصدر قوانينها الأدبية إلى العالم أجمع بفضل تأثير لويس الرابع عشر وتشجيعه ماديًا ومعنويًا للحركة الثقافية فى بلاده . . . إن القرن السابع عشر بالنسبة لفرنسا هو «القرن العظيم le grand Siécle» كما يدعوه الفرنسيون.

أضف إلى ذلك عاملاً آخر - وإن كان غير مباشر - هو هجرة الكثير من الفرنسيين - نتيجة اضطهاد «لويس الرابع عشر» للعقيدة البروتستانتية - إلى الأقطار الأوروبية الأخرى حاملين معهم خلاصة الفكر الفرنسى فى عهده الذهبى (٥).

فى هذا المناخ الاجتماعى ترعرعت الكلاسيكية وثبتت مبادئها التى كانت - فى مجملها- تعبيرًا عن الفكر الارستقراطى فى الحضارة الأوربية.

ويمكن إجمال هذه المبادئ فى ثلاثة أصول عامة:

أولاً: أن العقل أساس كل فلسفة فى الجمال والأدب، والعقل هنا لا يعنى صواب الرأى الفردى فحسب، بل يعنى كذلك موافقة هذا الرأى للتقاليد والعرف السائد، ويترتب عليه أن الشاعر أو الأديب ينبغى ألا يتناول إلا ما هو مشترك وعام من الحقائق الإنسانية التي لا تتفاوت ولا تتناقض، ولأن التراث اليونانى والرومانى نموذج لهذا الوضوح والانسجام العقليين فإنه يجب احتذاؤه فى أطيب نماذجه.

وقد عزز من هذه النزعة الكلاسيكية الراجعة أساسًا إلى أرسطو، الفلسفة الديكارتية العقلية، مع فارق أن نزعة «ديكارت» شكية تضع كل فكرة سابقة - فيما

(٥) حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٢١٨ .

سماه بأفكار المرضعات - أمام علامة استفهام، بينما النزعة العقلية الكلاسيكية نزعة دوجماطيقية dogmatic تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل من مواضعات اجتماعية وخلقية (٦)، وهو ما نستخلصه من قول الشاعر الإنجليزى «بوب» فى إحدى مقطوعاته الشعرية:

إن قواعد الأقدمين ليست مخترعة

إنها الطبيعة ما تزال .. ولكنها الطبيعة منظمة (٧)

ثانيًا: ركائز القيم الفنية والأخلاقية والاجتماعية هى: الجمال والخير والحق وفيها تتجمع كل أشعة الفلسفات فى تلك الميادين، وإذا كان العقل «محور» الأدب الكلاسيكى فإن هدفه - بتسلسل منطقى يتفق مع وضوح أفكارهم - هو الحقيقة، والحقيقة فى نظرهم عرفية وعامة ومطلقة لا تتأثر بالمناخات الزمانية والمكانية، ومن هنا كان الأدب الكلاسيكى أدب كليات لا مكان فيها للشذوذ، أدب نماذج لا أدب أفراد (٨).

ثالثًا: غاية الأدب ترسيخ القيم الخلقية والدينية والاجتماعية، والشعر الحق هو ما يجمع بين المتعة والفائدة وينتصر فيه الحق على الباطل - كما يقول بوالو Boileau - والخير والشر فيه مقدران بدقة، والمسافات الاجتماعية ثابتة: لا يرتفع وضيع ولا يتضع رفيع، والإرادة هى سيدة العواطف، فإذا ما نشب صراع بين العاطفة والواجب فالطبيعى أن يتغلب الواجب إيمانًا بالعقل والحقيقة المطلقة (٩).

(٦) انظر: الأستاذ عمر الدسوقى: المسرحية ط ٣ ص ٩٦ - ٩٧ (دار الفكر العربى)، د. محمد مندور: فى الأدب والنقد ط ١ ص ١٠٨، د. محمد مندور: محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٣٢ - ٣٣، حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٧٧ - ٨٩، د. محمد مصطفى بدوى. كولردج (دار المعارف سلسلة نوابغ الفكر العربى ١٥) ص ٤٤ - ٤٥).

(٧) René Wellek, A History of Modern criticism, New Haven 1955 P. 3.

(٨) الأستاذ عمر الدسوقى: المسرحية ص ١٠٠، د. هلال: الأدب المقارن ص ٣٦ . حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى ص ٧٧، ٨٩ .

(٩) د. هلال: الأدب المقارن ص ٣٨ - ٣٩، حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى ص ٧٧ ، ٨٩ . محمد مصطفى بدوى: كولردج ص ٤٤ - ٤٥ .

وكما لاحظنا أن النزعة العقلية الكلاسيكية كانت دوجماطيقية لاشكية، يمكننا ملاحظة أن نزعتهم الخلقية كانت تقريرية لا إنشائية، وبعبارة أخرى أن الحقيقة الخلقية عندهم كانت ذريعة لخدمة أهداف أرستقراطية وترسيخ ما هو سائد فعلاً من قيم أملتها مصالح الطبقة المتسلطة.

وقد كانت لهذه الأصول الثلاثة آثار مباشرة فى الأدب الكلاسيكى، فكان الشعر عندهم «لغة العقل»، بريئًا من الخيال الجامح، والنزعات الفردية، والعواطف الجياشة، ونادوا بأن المعول فى الفن على الصنعة لا الإلهام، لأن الحقيقة - وهو موضوع الأدب - أمر مشترك ومعلوم سلفًا، وإنما التفاوت فى مستويات الإبداع بالجهد الفنى والمعاناة الصياغية، ومن هنا بدأ ما لازلنا نشهد آثاره حتى اليوم من تفرقة تحكمية بين الشكل والمضمون، وأصبحت الاهتمامات الشكلية وحدها محور عناية الشاعر (١٠).

ومثلما كانت الكلاسيكية تعبيراً عن روح عصرها وقيمه كانت الرومانتيكية مظهرًا لذلك المخاض العظيم الذى اعترى نواحى النشاط الإنسانى منذ أخريات القرن الثامن عشر، من حيث التعمق فى الدراسة النظرية والعملية وبناء الأخيرة بوجه خاص على أساس منهجى، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة، كما كانت ثورة ضد الكلاسيكية فى جانبيها الإنسانى والأدبى.

وكان لانجلترا فضل احتضان هذا المذهب قبل غيرها من البلاد الأوربية، إذ ينتهى فيها العصر الكلاسيكى ما بين ١٧٨٠ - ١٧٩٨ بينما تبدأ الحركة الرومانتيكية بنشر «الأغانى الراقصة» لورد زويرث وكولردج سنة ١٧٩٨ م وتبلغ أوج ازدهارها فى الثلاثين عامًا الأولى من القرن التاسع عشر (١١).

---

(١٠) د. هلال: الأدب المقارن ص ٣٢ - ٣٣، د. محمد مصطفى بدوى: كولردج ص ٤٩ .

(١١) الأستاذ عمر الدسوقى: المسرحية ط ٣ ص ١٧٨ .

وفى الوقت نفسه تقريبًا ظهرت الرومانتيكيـة فى ألمانيا، ويبدو أن طبيعة البيئة فى البلاد الشمالية بما يغلب عليها من الغموض وجموح الخيال وثراء العاطفة كانت من العوامل التى ساعدت على نشأة المذهب فى إنجلتـرا ثم فى ألمانيا قبل غيرها من البلاد الأوربية (١٢)، ومنها انتقلت الرومانتيكية إلى فرنسا ثم إلى أسبانيا وإيطاليا.

والحق أن الرومانتـيكية لم تكن لتسـتطيع التغلب على الوضـوح الكلاسيكى المنسجم مع المزاج المعتدل الذى يتمـتع به الذوق الفرنسى، لولا ذلك التيار العاطفى الذى مهد به «جان جاك روسو» للرومانتيكيـة بثورته على جميع القيود والمواضعات ودعوته للعودة إلى الطبيعة والفطرة، مما هيأ التيار الوافد مزيدًا من السيطرة والقوة، خاصة بعد نشوب الثورة الفرنسية وهجرة بعض الكتاب الفرنسيين إلى إنجلترا وألمانيا والعودة منهما بانطباعات رومانتيكية تمثلت فـيما كتبته مدام دى ستايل M. de Steal «عن ألمانيا» De l'Allemagne وفى ترجمـة شاتو بريان Chateaubriant للفردوس المفقود لملتون (١٣).

ولأن المذهب الأدبى - كـمـا أوضحنا سـابقًـا - تعـبيـر عن وضع نفـسى واجتـماعى جـديد، ورفض لبعـض القيم الفنيـة والاجتـماعيـة السائدة، كـانت الرومانتيكيـة تمردًا على الخضوع الكلاسيكى لسـيطرة العقل، واستسلامًـا لما يوحيه «القلب» بوصفه منبع الإلهام والهادى الذى لا يخطئ؛ إذ هو موطن الشعور ومكان الضمير (١٤)، كما كانت دعوة إلى تأسيس الفلسفة الجمالية على العاطفة فى معناها الإنسانى؛ لأنه «لا حقيقـة سوى الجمال ولا جمال بدون حقيقـة» كما يقول ألفرد دى موسيه (١٥)، ولأن العاطفة ليست شرًا - كما كان يرى الكلاسيكيون - بل هى

(١٢) انظر: د. محمد مندور: محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٤٠ - ٤١ .
(١٣) انظر: د. محمد مندور: فى الأدب والنقد ص ١١١ - ١١٥ .
(١٤) الدكتور محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٣٤ .
(١٥) المرجع السابق ص ٣٧ .

مرآة الجمال الذى يحلمون به ثورة على المواضعات الاجتماعية الظالمة ونشدانا للحقوق الإنسانية المهضومة، ومن هنا لم تعد غاية الأدب خلقية تربوية بل أصبحت رؤيا عاطفية يظهر فيها المجتمع خلقًا جديدًا.

على أن خلاصة الفكر الرومانتيكى تمثلت بشكل عام فى ثورته على المواضعات الاجتماعية والخلقية والفكرية التى كانت الكلاسيكية تعبيرًا عنها، وذلك أن كل شيء كان يمثل فى نظر الروماتيكيين علامة استفهام كبرى عليهم هم أن يجدوا الإجابة عنها، ولم تكن غير هدم كل ما هو طفيلى فى المجتمع: الأرستقراطية النبيلة، والأخلاق الفاسدة والظلم الاجتماعى، وبذلك يسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى التى بدأت تغير المسافات الاجتماعية منذ أخريات القرن التاسع عشر على أثر التقدم العلمى والاكتشافات الكبرى، ومن هنا تطور - كما يقرر سارتر J.P. Sartre - وضع الكاتب ووظيفته الاجتماعية، «ففى القرن الثامن عشر كان وجود أرستقراطية الدم والنسب يبسط كل شيء: كان الكاتب المحترف - مهما يكن أصله - يعقد الصلات المباشرة معها متخطيًا البورجوازية. كان يعيش تابعًا لطبقة النبلاء التى كانت تؤويه أو تسجنه وكان يستمد منها عائداته وكرامته الاجتماعية على حد سواء [١٦]»، ولذلك كان عليه أن يقيم نفسه مدافعًا عن قيم الأرستقراطية وأخلاقياتها «فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله كما لا يشك فى حق الملك الالهى [١٧]»، أما موقف الكاتب الرومانتيكى فقد أملته اعتبارات جديدة ليس أقلها انهيار تلك الطبقة النبيلة واستيلاء الطبقة البرجوازية - بالثورة - على مقاليد الأمور، فكان على الكاتب أن يبحث لنفسه عن «مبررات جديدة» كما كان على البرجوازية نفسها أن تقلد الكاتب كرامته الجديدة [١٨]».

---

(١٦) جان بول سارتر: «بودلير» ترجمة جورج طرابيشى - دار الآداب ببيروت ط ١ سنة ١٩٦٥ ص، ١٤٩ .

(١٧) جان بول سارتر: ما الأدب: ترجمة د. هلال، الأنجلو سنة ١٩٦١ ص ١٠٧ .

(١٨) سارتر: بودلير ص ١٥٠ .

وإذن فالأدب الرومانتيكى هو أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب فى التشكيل الاجتماعى الجديد، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضعات أخلاقية واجتماعية، ثم هو أدب التحرر الفكرى والسياسى، وهو بعد ذلك كله أدب الفرد والعبقرية الفردية و«الحرية فى الفن» كما يقول فيكتور هوجو Victor Hugo (١٩). وكما كان التقدم العلمى في القرن التاسع عشر باعثًا على ثقة الرومانتيكيين فى النهضة الوليدة وتفاؤلهم بما يمكن أن تقدم للإنسانية . . كان في النهاية من أسباب انهيار نظريتهم فى الفكر والفن وإن ظل لهم بعد ذلك فضل التمهيد لكل ما تلا من مذاهب واتجاهات فى الفن والأدب (٢٠).

ففى أواسط القرن التاسع عشر أفلت زمام المجتمع من الأدب إلى العلم وجنحت الأحداث السياسية بالعقول نحو المادية، وبدأ رد الفعل ضد «الإنسان الرومانتيكى» ليحل محله «الإنسان الواقعى» نتيجة للنمو الصناعى وازدياد ثروة الطبقة الوسطى، ومن هنا تضاءلت النزعة المثالية الصوفية لتفسح المجال للنزعة الإيجابية الوضعية Positivism، وأصبح القوم - كما يقرر لانسون - ما بين وضعى وعلمى وشاك شهوانى، أو مادى (٢١).

هكذا كان الازدهار العلمى سببًا فى نشأة الإيمان الرومانتيكى بالفرد ومستقبله فى ظل المناخ الصناعى الجديد، ثم كان سببًا فى القضاء على هذا الإيمان بإنزال الخيال من فوق عرشه إلى أرض الواقع الذى يخضر كل يوم بمصنع جديد !!

وعلى أنقاض الرومانتيكية قام المذهب البرناسى (فى الشعر) والواقعى فى المسرح والقصة تمدهما منابع مختلفة تمثلت فيما أشرنا إليه من نهضة علمية وصناعية ثم فيما

---

(١٩) مقولة «هوجو» هذه نقلاً عن: د.غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٤٢ .

(٢٠) السابق ص ٥١ .

(٢١) جوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ترجمة: د. محمود قاسم ص ٢٨١ (القاهرة سنة ١٩٦٢).

كتبه بعض المفكرين يحاولون به فلسفة الكون والإنسان على نحو منهجي وتجريبي ونعني بهذا ما كتبه تشارلس داروين Charles Darwin (١٨٠٩ - ١٨٨٢) ١٨٥٩ م عن «أصل الأنواع أو الاحتفاظ بالجنس الأصلح فى صراع الحياة» والذى قفاه بعد اثنى عشر عامًا بمؤلفه الذى أثار دويًا، نعنى كتابه Descent of Man - تسلسل الإنسان».

ويشبهه أرنست رينان من حيث النزعة العلمية فى الفكر والمنهج (١٨٢٣ - ١٨٩٢)، وفيما كتبه عن «حياة المسيح Vie de Jesus (١٨٦٣) يتجلى إيمان مطلق بالعلم وثقة بالغة فى حتيمة الظواهر (٢٢).

وقد تبلورت هذه النزعة العلمية فى الفلسفة الوضعية Positivism التى أسسها أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٧٣) والفلسفة التجريبية Experimental على يد جون ستيوارت مل John Stuart Mill (١٧٠٦ - ١٨٧٣)، وفيهما يبدو الإيمان بمستقبل العلوم التجريبية وقدرتها على اكتناه الحقائق والمعارف اليقينية دون خشية من الزلل أو الانحراف (٢٣).

وسرعان ما ظهر واضحًا أثر النزعة العلمية فيما كتبه ودعا إليه أعلام الشعر البرناسى (٢٤) والمذهب الواقعى عمومًا، وبخاصة ليكونت دى ليل Lecont de lisle الذى أراد أن يرد إلى الشعر اعتباره «بتزويجه بالعلم» وربطه لا بالتجربة الإنسانية المباشرة - بل بأفكار عصره (٢٥).

---

(٢٢) انظر: هـ . أ. فشر: تاريخ أوربا في العصر الحديث ص ٣٢٢ - ٣٢٤، ط ٣، دار المعارف، وكذلك:
I. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

وكذلك : د. هلال: الأدب المقارن ص ٥١ - ٥٢ .

(٢٣) انظر : د. هلال: الأدب المقارن ص ٣٨٨ .

(٢٤) نسبة إلى جبل «بارناس» موطن الإله أبولو وآلهة الفنون فى الأساطير اليونانية القديمة وفى هذه التسمية ما يشير إلى عناية البرناسيين بكمال الصياغة الفنية مثلما كان اليونانيون يعنون بالجمال الشكلى فى الفن، وقد أتت التسمية أصلاً على يد أحد الناشرين حين أطلق على إحدى مجموعاتهم الشعرية اسم «البرناس المعاصر»، انظر د. هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥، د. مندور: محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٠ .

(٢٥) **Jeon Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136 .**

وكما استمدت نظرية الشعر البرناسى من الفلسفة الوضعية والتجريبية كان لفلسفة كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) المثالية أثرها فى مفهوم الجمال عند البرناسيين وبخاصة فيما يتعلق بالتفرقة بين الجمال فى ذاته والمنفعة، وتمثل الجمال المحض فى الشكل المجرد، ويبدو هذا التأثير واضحًا فى إيمانهم باستقلال الفن عن كل غاية. يقول جوتييه Theophile Gautier : «كل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى»، ومن هنا تتحد الفكرة والشكل فى العمل الفنى؛ لأن «كل عمل فكرى لا تتوفر فيه شروط خلق جمال حى لا يمكن أن يغدو فنًا» كما يقول دى ليل [٢٦]؛ ولأن «جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير» فيما يرى فلوبير [٢٧].

والمذهب البرناسى بهذا المفهوم ليس إلا تطبيقًا لنزعة الفن للفن "Art for Art" فى إيمانها بأن «الفن ينبغى أن يخلق - مستقلاً عن الحياة - الجمال الشكلى الذى هو غاية فى ذاته» [٢٨]، ومن هنا كان إلحاح البرناسيين على موضوعية الصورة الأدبية، وحيدة الشاعر وتجرده إزاءها، وتقديم الرؤى العاطفية فى داخل إطار من العمومية تشف عن المشاعر ولا تقررها، كما نرى فى شعر «ليكونت دي ليل» الذى تكمن القيمة الحقيقية لشعره فى «البلاستيكية الصافية التى يتسم بها» [٢٩].

وإذا كان التيار البرناسى قد لجأ إلى التعبير الموضوعى بدلاً من التعبير الذاتى، لقد كان هذا عونًا لجيل الأدباء والشعراء على الهرب من عاطفية الرومانتيكيين المسرفة ومادية المجتمع الغالية [٣٠]. وليس ببعيد عن هذا التيار - على الأقل من حيث النزعة العلمية - تلك الصور التي تشكل بها المذهب الواقعى فى ميدانى القصة والمسرحية، فقد دعا الواقعيون إلى تأليف الصفة أو المسرحية على

---

(٢٦) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٨٧ .

(٢٧) عمر الدسوقى: المسرحية ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(٢٨) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٣٨ .

(٣٠) السابق ص ١٣٦ .

أساس الملاحظة الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية، كما دعوا - مثلما دعا البرناسيون - إلى موضوعية العمل الفنى وتجرد الكاتب، بل إن أحد أعلامهم (إميل زولا E. Zola) دعا إلى حتمية أن يصل الكاتب فى قصصه إلى نتائج تؤيدها التجربة العلمية، وما العمل الأدبى بذلك إلا «التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقًا لما أدت إليه الوقائع المدروسة فى العلوم» (٣١).

وبقانون الحياة والموت الذى لا يتخلف وبتغير الظروف الاجتماعية والثقافية مر المذهب الطبيعى (٣٢) Naturalism (البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصة والمسرحية) بما تمر به المذاهب الأدبية عادة: ميلاد فازدهار فذبول، وقد تمت هذه الدورة فى الثمانينيات من القرن الماضى وعلى وجه التحديد - كما يقول لانسون - سنة ١٨٨٩ م حين بلغ الأدب الطبيعى غايته ووصل إلى حال من الجمود أدت بالكُتّاب الفرنسيين إلى العودة لتذوق التحليل النفسى والنزوع إلى الأسرار، وغريزة المشاركة الوجدانية (٣٣) وكل ما من شأنه أن يكون مثاليًا أو باطنيًا.

ولكن انهيار نزعة فكرية - أيًا كانت - وبخاصة إذا تمثلت هذه النزعة فى تيار مذهبى محدد لا يحدث بين يوم وليلة، فللأفكار قدرة عجيبة على التنفس والحياة كما أن لها مسارًا غامضًا فى العقل الثقافى للأمة والمجتمع لا يمكن تحديده أو التحكم فيه، ولذلك كانت نهاية «الطبيعية» مسبوقة بنذر بعيدة ترجع إلى سنة ١٨٨٠ م وما بعدها حين بدأت صفوة الشباب من الأدباء الطبيعيين أنفسهم تحس

(٣١) النص نقلا عن : د. هلال: الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٩٣ .

(٣٢) هكذا يسميه لانسون جامعًا بين المذهب البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصة والمسرحية غير ملق بالاً إلى أن مصطلح الطبيعية يكاد يختص بالنزعة التجريبية عند «زولا»، انظر لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى مجلد ٢ ترجمة الدكتور محمود قاسم: الفصول ١١، ١٢، ١٣، ١٤ .

(٣٣) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ترجمة د. محمود قاسم ص ٤٥٧ .

بالحاجة إلى التحرر من ربقة هذا المذهب وتجاوزه. وقد اتخذ هذا شكل محاولات تمثلت فى :

- كشف (فوجيه) سنة ١٨٨٦ فى «القصة الروسية» عن وجود أدب يشعر بالعطف العميق تجاه الآلام الإنسانية ويبدى قلقه أمام سر القدر المحتوم.
- فى سنة ١٨٨٧ انتهزت مجموعة طليعية من شبان المذهب الطبيعى الفرصة فتخلَّوا عن أستاذهم «زولا» وحددوا مبادئهم فى بيان كانت له ضجة كبرى.
- سنة ١٨٨٨ بدأ «بارس Barrés» يكتب ألوانًا مختلفة غريبة عن «تقديس الذات».
- وفى سنة ١٨٨٩ ألف بورجيه. قصة «التابع» le Disciple وبها يعالج مسئولية المفكر. وفى هذا كله بدأ اهتمام الكتاب يتجه من جديد نحو آمال الضمير وضروب القلق الإنسانى [٣٤].

انهار - إذن - المذهب الواقعى والبرناسى، ومع ذلك فيجب أن نحذر من هذا التعميم؛ لأننا نعلم أن موت مذهب ما لا يعنى موت كل آثاره، فلا غرو أن وجدنا من أدباء العصر الرمزى من هم ذوو نزعة واقعية، بل لقد ظهر فى ذلك العصر بعض أدباء رومانتيكيين بمعنى هذه الكلمة [٣٥].

وقد واكب انهيار المذهب الواقعى فى تلك الفترة ظهور مذهب جديد بدأت بواكيره على يد شارل بودلير Charles Baudelaire فى ديوانه «أزهار الشر Les Fleurs du Mal» سنة ١٨٥٧ [٣٦]، وتبلورت أسسه واتجاهاته فى مؤلفات مجموعة من الشعراء الفرنسيين أخذوا يكتبون منذ سنة ١٨٨٠م [٣٧] ... ونعنى بذلك المذهب الرمزى.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٤٥٩ .

(٣٥) راجع الفصل الثانى والثالث فى الجزء السابع من تاريخ الأدب الفرنسى مجلد ٢ .

(٣٦) شارل بودلير - أزهار الشر - مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦١).

ورغم ما فى الحركة الرمزية من جوانب إيجابية على المستويين: الجمالى والفنى - كما سنرى فيما بعد - لا نستطيع أن ننكر أنها نشأت فى الأصل رد فعل ضد ما سبقها من تيارات أدبية، وبخاصة التيار الرومانتيكى والتيار البرناسى، وهو أمر يعترف به الرمزيون أنفسهم: «لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم بوالو المؤسسة على استعمال العقل وحده: العقل الجدلى، والتزام الوضوح التام. قواعد يطبقونها على النثر والشعر دون تمييز، ولم يكفروا فى البحث عن أصول الشعر خارج دائرة المقياس الأدبى النثرى الضيقة، لم يفكروا فى البحث عنها فى أعمال الفنون جميعًا».

ويمضى هنرى بريمون - صاحب كتاب «الشعر الصافى» وأحد تلامذة الرمزية اللامعين - قائلاً: عند الرمزيين ميل سعيد إلى الانعتاق من القوالب الجامدة: من تصوير البرناسيين والأساليب الخطابية التى لم يستطع التخلص منها الرومانطيقيون» (٣٨).

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتوائم حس الشعراء الناشئين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر سواء فى جانبيها: الشكلى أو الموضوعى، فعلى مستوى الشكل انتهت الرومانتيكية إلى قوالب من التعبير العادى والمجازات المألوفة والموسيقى الجهيرة التي تفتقد الانسجام بين المبنى ودفقة الشعور، وعلى مستوى الموضوع ظلت الرومانتيكية على السطح العاطفى للذات دون نفاذ إلى أعماقها، وبالمثل لم تستطع أن تتخلص تمامًا من حدود العالم المادى ومعطيات الحس، ومن هنا جاءت صورها الأدبية محددة المعالم ليس فيها كثافة الشعور ولا صفاء الرؤيا. يقول بودلير:

(٣٧) الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ من **Encyclopedia Britannica** مادة **symbolists** .

(٣٨) نقلاً عن: روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٨ بيروت ١٩٥٢ .

إن عددًا من الشعراء المشهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة فيمـا بينهم فعلى أن أضع غير مـا وضعوا» (٣٩). وبالفعل وضع الرمزيون غـير ما وضع الرومانتيكيـون، فجددوا شباب اللغة وحطمـوا رتابة الأسلوب ونفذوا إلى ما تحت سطح الذات فى محاولة لاستبار عـوالم اللاشعور، وخلقوا من نثريات الواقع وحدة تتحول فيها المادة إلى فكرة والفوضى إلى نظام.

وكما كانت الـرمزية تمردًا على خطابية الرومانتيكية كـانت رد فعل ضد جمود المذهب الطبيعى الوضوح الصارم فى المذهب البرناسى (٤٠) (١٨٦٦ - ١٨٧٦) وشكليتـه الجافة (٤١)، ورغم أن قوة هذا التـيار الرمزى كانت غـير كافية - بداهة - لإيقاف الحركة الواقعية تمامًا - رغم هذا كانت قادرة على أن تحد منها (٤٢).

ومع ذلك لم يصل رد الفـعل الرمـزى إلى درجة الرفض لكـل القيم الفنيـة والجمالية فى المذاهب الأدبية التى سبقته، وفى هذا الصدد أود أن أشير إلى أمرين:

أولاً: إن للأفكار قـدرة على الكمـون بقـدر مـا لها مـن قوة على البـقـاء والاستمـرار، فقد يظن أن فكرة مـا قد اندثرت تمامًا على حين أنها مـا تزال تحمل جرثومة الحيـاة لتبدى مرة أخرى خلقًـا جديدًا، ولذلك لا نعجب حين نرى فكرة كفكرة الكلاسيكيين عن الصـياغة الأدبية وما يجب أن يبـذله الكاتب من جهد في تنقيح العمل الفنى وتهذيبه بالتأنى والمعاودة:

أعيدوا النظر فيما تكتـبون مراراً على ضوء الصناعة

---

(٣٩) أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٠ (بيروت - لبنان ١٩٤٩).

(٤٠) مادة **Symbolists** فى الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ : **Encyclopedia Britannica**

(٤١) لانسـون: تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .

(٤٢) **P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 138**

اصــقلوه بلا انقـطاع وأعــيـدوا صــقــاله
أضيـفوا حـينا واحذفـوا أحيـانًا (بوالو) (٤٣)

لا نعجب حين نرى فكرة كتلك تنزوى فتــرة من الزمن لتبزغ من جديد على أيدى البرناسيين: «الشاعر الذى يخلق الأفكار، أى الأشكال المرئية، فى صور حية أو مدركة، عـليه أن يحقق الجمــال على قدر ما تتيــحه له قواه ورؤاه النفســية فى تراكيب فنيــة تنم عن خبـرة عميــقة، محكمــة النسج، منوعة الألوان، مــوسيقـية الأصوات» (٤٤). (لو كنت دى ليل)، ثم لتأخــذ شكلها الكامل فى الشعــر الرمزى الذى يقول عنه الشاعر الانجليزى وليم بتلر ييتس:

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لـم يبــد كــأنه وحى البــديهــة
فإن كل صناعــتنا فى اللفق والفـتق هباء (٤٥)

ولهذا علاقة بما يقال من إن الشاعر الفرنسى بول فاليرى P. Valéry ظل يفكر فى قصيدته المقبرة البحرية Cimetiere Marin قرابة عشرين عامًا (٤٦).

ومن هنا يمكن القول بأن عناية الـرمزيين بالجانب الصيــاغى فى العمل الفنى من حيث قدرته على الإيحاء ذات صلة بنظرية البرناسيين فيما يخص صقل الشكل الشعرى ونحتــه نحتًا يعود به إلى التوازن الإغريقى القــديم بين الشكل والمضمون، ولعل هذا يفسر ذلك التــأثير البرناسى الواضح فى نتاج بودلير وفــرلين ورمبو رغم أنهم لم يكونوا برناسيين بمعنى الكلمة (٤٧).

(٤٣) هذا النص منقول عن: حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٥٨٧ .
(٤٤) نقلاً عن د. هلال: فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين: المجلة سبتمبر سنة ١٩٥٩ ص ٨٠ .
(٤٥) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجــمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش، بيروت سنة ١٩٦١، ص ٩١ .
(٤٦) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 254
(٤٧) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 138

ثانيًا: إن الرمزية لم تكن إلغاء مطلقا لكل القيم الجمالية فى المذهب الرومانتيكى، بل ربما كانت تنمية لبعض آثارها، وسنحاول - فى إيجاز - الإلمام ببعض وجوه هذا التأثير ثالرومانتيكى فى نظرية الشعرى الرمزى، بغية إيضاح حظ الأخيرة من الأصالة، ومدى ما أضافته إلي التراث الأدبى.

التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعر الرمزي:

وقد حاول بعض الباحثين (٤٨) أن يدرس هذا الجانب من إرهاصات الرمزية تحت ما أسموه «تأثير الأدب الشمالى»، ويعنون بذلك تأثير الأدب الانجليزى ممثلاً فى «كولردج» S.T. Coleridge وشيلى Shelley وبليك Blake، والأدب الألمانى ممثلا فى نوفاليس Novalise وجوته Geothe.

وواضح للوهلة الأولى أنهم جميعًا من أعلام المذهب الرومانتيكى، وأن دراسة تأثيرهم بوصفهم نماذج لتيار عام ومشترك - هو التيار الرومانتيكى - أقرب إلى مستوى الدراسة المنهجية من دراستهم باعتبارهم نماذج فردية لأقطار ذات بيئات جغرافية متقاربة (٤٩).

يقول لانسون إنه «لما كان مجال الأدب الرومانتيكى شاسعًا غير واضح المعالم فإنه كان يحتوى على جميع عناصر المدارس الأدبية التى زعمت أنها تقاومه أو تحل

---

(٤٨) انظر على سبيل المثال: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ د. درويش الجندى: الرمزية في الأدب العربى ص ٨٤ .

(٤٩) نحن بهذا لا ننكر أثر البيئة الشمالية بأجوائها الضبابية ورهبة الطبيعة فيها . . . لا ننكر أثر ذلك فى خلق أدب ينحنى على الذات ويحاول سبر الباطن واكتشاف العلاقات الإنسانية بالكون، ولكننا نعتقد أن هذا التأثير كان فى نشأة التيار الرومانتيكى كلية وليس فى نماذج فردية، بدليل أن الرومانتيكية ظهرت فى «إنجلترا» و«ألمانيا» أولاً، وهما من البلاد الشمالية.

راجع فى أثر البيئة: الأستاذ عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث جـ ٣ ط ٤ ص ٢٧٧ وما بعدها، د. زكى نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب فى العالم، القسم الثانى من الجزء الثانى ص ٤٣٨ - ٤٤٠ (مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٤٥)، أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ - ٢٩ .

(٥٠) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ - ١٩٦ .

محله» (٥٠)، وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأدب الرومانتيكى كان أبًا لما تلاه من مذاهب بصفة عامة.

أما جان ستيوارت Jean Stewart فبعد أن يقرر أن «الحركة الرمزية دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسى» يجتهد فى بيان مدى تأثر «بودلير» «بإدرجا آلان بو» وتأثر «مالارميه» بالشعر الإنجليزى (٥١)، بل إن أحد الدراسين اللامعين فى تاريخ الأدب الإنجليزى والرمزى منه بخاصة وهو «وليام يورك تندال» لا يتحرج من اعتبار التيار الرمزى مرحلة فى تاريخ الحركة الرومانتيكية حين يقول: «إن الرمزيين الفرنسيين هم سمة المرحلة الثانية من الحركة الرومانتيكية» (٥٢)، ورغم ما فى هذا من تعميم غير منهجى لا يسعنا إلا أن نأخذ بعين الاعتبار ما فيه من تقرير لصلة الحركة الرمزية بالمذهب الرومانتيكى.

ويمكن القول بأن وجوه التأثير الرومانتيكى فى الأدب الرمزى ترجع إلى أصلين رئيسيين:

أولاً: مفهوم الشعر نفسه.

ثانيًا: بعض خصائصه الفنية.

فبالنسبة لمفهوم الشعر نرى أن الرومانتيكيين قد فطنوا إلى أن «فى كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف، وعلى القارئ أن يكتشف الباقى المحذوف»(٥٣)، وأن الشعر في تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضى، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى، «ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء، كما أن له صلة بالروح الدينى وبالانجذاب الروحى» (٥٤).

(٥١) Jean Stewrart, Poetry in France and England. P. 155.

(٥٢) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 46 - 47.

(٥٣) من كلمات «الفريد دي موسيه» نقلاً عن روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

(٥٤) من كلمات الشاعر الألمانى الرومانتيكى «نوفاليس» نقلا عن د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ص ٣٦ .

ولسوف يتاح لنا - في الفصول القادمة - معرفة إلى أي حد تنسجم هذه النظرة إلى وظيفة الشعر مع نظرية الايحاء عند الرمزيين، وهي نظرية تمثل عصب التيار الرمزي عمومًا.

وربما كان اهتمام الرومانتيكيين «بالخيال» (٥٥) وأثره في تكوين الصورة الشعرية، من أهم إرهاصات الرمزية في الأدب الرومانتيكي، فقلد كانت فلسفة الرومانتيكيين في الخيال مقدمة لنظرية الرمزيين في فلسفة الرمز ومفهومه، والباحث لا يمكنه أن يمر بسلام على مقولة كتلك التي أطلقها الشاعر المتصوف وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧م) W.Blake : «إن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هي تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال»، والخيال عنده هو «الرؤية المقدسة» وهو «عالم الأبدية» (٥٦). وأهمية نظرة كهذه ليست في تقدير أهمية الخيال بل في أنها نظرت إليه بوصفه قوة عليا تنبثق من داخل الشاعر حين يكون في حالة «اتحاد بالأبدية» واستشفاف «للرؤية المقدسة» التي تعلو عن الواقع الحسي، أي أن الخيال بالنسبة له أصبح قدرة صوفية على اكتشاف «العالم الخالد . . العالم الحقيقي، الذي لا يعدو هذا العامل الواقعي أن يكون ظلا شاحبًا له» . . إنه كما يحدثنا:

أن ترى العالم في ذرة الرمل، والله في الزهرة البرية (٥٧)

ومن هنا يمكن القول بأن (بليك) ظاهرة رمزية سابقة لأوانها، ليس فقط لأنه كان ينظر إلى الخيال نظرة صوفية، بل لأنه كذلك تأثر بنظرية العلاقات للمتصوف

---

(٥٥) انظر في هذا: محمد مصطفى بدوي: كولردج - دار المعارف ص ٨٠ .

(٥٦) المرجع السابق.

(٥٧) **J. Stewart, Poetry in France and England, P. 109**

(٥٨) انظر: إيفور إيفانز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ترجمة د. شوقي السكري، عبد الله عبد الحافظ - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٤٩ .

السويدى «سويد نبرج» وهى النظرية نفسها التى تأثر بها بودلير فى فكرته عن تراسل معطيات الحواس «Correspondances» (٥٨).

وليس غريبًا أن تنتهى مثل تلك النظرة بشاعر مرهف «كبليك» إلى نوع من فوضى الحواس واضطرابها - على نحو يذكرنا بالشاعر الرمزى الفرنسى «آرثر رامبو» فيما بعد - فكان يرى بعين الوهم ملائكة وشخوصًا غريبة، وينظر إلى الطبيعة باعتبارها رمزًا روحيًا ينبعث منه الجن والشياطين، ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة ونظام مغلق من الرموز الذاتية (٥٩) نضرب له مثلاً من قصيدة له بعنوان «النمر The Tiger» يقول فيها:

أيها النمر ! ... أيها النمر ! أيها الضوء المحترق

فى غابات الليل

أية يد أو عين خالدة

صاغتك بهذا التناسق المخيف ؟

فالعلاقات البسيطة فى هذه الصورة - أو الرؤيا - هى القوة من جانب «النمر» وهى الرعب من جانب الشاعر. ولكن الأمر ليس بهذه البساطة، فأى نمر ذلك الذى يتحول إلى «ضوء محترق فى غابات الليل»؟ ! إن «النمر» يفقد كثافته المادية ليغدو فكرة مجردة، ورمزًا لقوة عليا مبدعة ورهيبة فى الوقت نفسه؛ لأنها صاغته «بهذا التناسق المخيف». . وواضح أن الشاعر ينفذ من جزئيات الواقع إلى ما وراءها من قوى غيبية، وأنه لا يتحدث عن «نمر» رآه فعلاً، بل لعله لا يتحدث عن نمر على الإطلاق (٦٠).

---

(٥٩) السابق ص ٤٩ - ٥٠ .

(٦٠) انظر: **Poy. P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in: Lieratur, New Brunswick, 1948, PP. 20-21 .**

وإذا كان «بليك» قد نظر إلى الخيال بوصفه نوعًا من «التصوف الباطنى» ممهدًا بذلك لنظرية العلاقات الرمزية، وفكرة تراسل المدركات بواسطة التداعى البصرى وفوضى الحواس - كما سنرى عند «رمبو» -، لقد كان لكولردج فضل تحديد الخيال على أساس فلسفى وروحى، وعنده أن الخيال نوعان: أولى به يصبح «الإدراك الإنسانى ممكنا»، وهو عام وضرورى لكل عملية من عمليات الإدراك، وثانوى: وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء، «يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية، فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالى..» عن طريق الإبداع الفنى. وبهذه النظرة أضحى «الخيال» - على مستوى الشعر - عملية خلق جديد تستمد من الواقع ولكنها لا تقف عنده، وترتكز على معطيات الحس ولكن بعد أن تحطم علاقاتها الطبيعية لتكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة «تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة» كما يقول كولردج» (٦١).

وقد تبع «بودلير» كولردج» فى نظريته تلك، حين اعتبر الخيال الموحد والخالق أعظم القدرات الإنسانية، لأنه ينظم مواد الحياة التى تقدمها الذاكرة أو الطبيعة إلى الفنان، «وليس العالم المرئى سوى محزن للصور والإشارات التى يهيىء لها الخيال مكانها ويضفى عليها قيمتها» (٦٢).

وإذا كان الرومانتيكيون قد طوروا مفهوم الشعر والخيال الشعرى فإنهم لم يغفلوا تعميق منابع الشعر ومصادره من النفس البشرية؛ إذ تنبهوا إلى أهمية اللاشعور وقيمته فى بناء الحلم الرومانتيكى، وما الحياة فى نظرهم إلى نهر كبير ذو

---

(٦١) كولردج: الفصل الثالث عشر من كتابه «سيرة أدبية **Brographia Literaria**» نقلا عن د. محمد مصطفى بدوى: كولردج ص ٨٧ - ٩٠، ١٥٦، ثم انظر: د. محمد غنيمى هلال: فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين: مقال بمجلة المجلة: أغسطس سنة ١٩٥٩ ص ٧٥ - ٧٦.

(٦٢) **W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 48**

مجرى متواصل أضيء جانب واحد منه بنور الشمس أى بنور الوعى بينما ظل جانبه الآخر فى مجاهل اللاشعور الغائمة (٦٣)، وهى لفتة ستتبدى عند الرمزيين على نحو أكثر اتساعًا وعمقًا.

وفيما عدا مفهوم الشعر والخيال الشعرى، وعلى مستوى الخصائص الفنية يمكن أن نلاحظ سبق الرومانتيكيين إلى بعض ما نماه الرمزيون فيما بعد وجعلوه من أسس مذهبهم، وإن لم يتعد سبق الرومانتيكيين فى تلك الحالة مجرد الإشارة العابرة التى لا تطعن فى أصالة القيم الرمزية، ففى جانب الموسيقى الشعرية اهتم شاتوبريان بموسيقى العبارة التى توحى الحالة النفسية، وعند فكتور هوجو قصائد تقلد «الأوركسترا» فى نشاطها وإيقاعها (٦٤)، أما «كولردج» فيصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه؛ لأنها تحقق العاطفة والنظام معًا (٦٥)، وبذلك جميعه أفسحت آلية البيت الشعرى عند الكلاسيكيين مكانها «لبيت شعرى موسيقى»، أى أن الشاعر لم يعد يهمه المعنى فقط بل أصبح جرس الكلمات يهمه بالمثل. أما القافية فيجب - لموقعها الممتاز - أن تكون براقة من جهتين: المعنى والجرس الصوتى (٦٦).

أما فى مجال اللغة والأسلوب الأدبى، فقد أسهم الرومانتيكيون فى إعادة صهر اللغة وتكوينها، إيمانًا بأن اللغة السائدة لم تعد تصلح لنقل الأفكار (٦٧)، فقد غدت بمثابة «عملة ناعمة الملس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة

---

(٦٣) هذا ما يقرره أحدهم وهو كارل جوستاف كاروس. انظر: د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ص ٧٤، ٧٥، وانظر كذلك عن «الحلم» عند «كولردج» بول دوتان: الأدب الإنجليزى - دار الفكر ط ١ سنة ١٩٤٨ ص ١٥٧، أيفور إيفانز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزى ص ٦١ - ٦٢.

(٦٤) روز غريب: النقد الجمالى ص ٨٩.

(٦٥) د. محمد مصطفى بدوى: كولردج ص ٦٣.

(٦٦) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٠ - ٢٥١.

(٦٧) السابق ص ٢٥٠.

الاستعمال»(٦٨) ومع ذلك لا يعنى التجديد فى نظرهم تحطيم القواعد التركيبية «فالموت للبلاغة والسلام للقواعد» (٦٩) كما يقول «هوجو»، ولكنه - على أية حال - سلام لم يدم، فسرعان ما أعلن الرمزيون حربًا لا هوادة فيها على منطقية التراكيب وجمود القواعد.

ولا يسعنا أن نختم الحديث عن تأثير الحركة الرومانتيكية فى المذهب الرمزى دون أن نشير إلى «النزعة المثالية» فى مؤلفات «جوته» (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وما كان لها من تأثير فى أصحاب نظرية «الفن للفن»، ورواد المدرسة البرناسية، وقد امتد هذا التأثير فشمل بعض خلفاء الرمزية ممن أعجبوا بها إعجابًا شخصيًا (٧٠).

كذلك لا تفوتنا الإشارة إلى «شيلى» (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وما فى شعره من مثالية غالبة وتراسل مستمر بين المادى والمعنوى، بحيث تتشكل الأفكار فى سياق صورى دائم الحركة، أمام جزئيات العالم الخارجى فلم تكن تعنيه إلا بقدر ما تشف عنه من معان روحية، ومن هذه الناحية تتضاءل قيمتها الذاتية بالقياس إلى قيمتها الإيحائية (٧١).

على أننا نعتقد أن أخصب محصلة فى تاريخ الفكر الرومانسى هو أنه وضع مشكلة الكون والإنسان وضعًا جديدًا، وطرح على صعيد الفلسفة والفن أسئلة فى غاية الحساسية: من نحن ؟ وإلى أين نتجه ؟ وما الموت، وماذا بعده؟ ثم ما علة الوجود؟ علامات استفهام هزت كل قيم الجمود والوضوح والتلقائية التى كان يتمتع

---

(٦٨) من كلمات كولردج نقلاً عن : محمد مصطفى بدوى: كولردج ص ٩٦ .

(٦٩) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٢٥٠ .

(٧٠) نعنى بهذا «أندريه جيد **André Gide**» الذى يقول «إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه» فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشغل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد». انظر: الدكتور محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن الطبعة الثالثة ص ٣٣٩ - ٣٤٠ .

(٧١) **I. Stwart, Poetry in France and England, 1931, P. 114**

بها الكون والوجود فى نظر إنسان العصر الكلاسيكى. والرمزية من هذه الوجهة وليد شرعى للحركة الرومانتيكية، وهو أمر سيتضح بجلاء فى فصول تالية نحاول بها دراسة الرمزية نشأة وتطوراً، ثم مذهبًا أدبيًا له أسسه الفلسفية والجمالية، ثم نظرية لها خصائصها الفنية فى التعبير والإيحاء. ولكيلا نضرب فى فراغ نلم فى ايجاز بمفهوم الرمز وتطوره فنيًا وتاريخيًا، بغية أن يكون هناك قدر من التفاهم على معنى الرمز إذا ما تحدثنا عن الرمز والرمزية.

(٢)
الرمز والرمزية (٧٢)

ماذا يقصد بالرمز:

نادراً ما نجد مصطلحًا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية فى فهمه، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هى تعقبه فى قلب الحقل الأدبى ذاته، ومن داخل النص، دون محاولة لتحجيره فى قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة.

وقبل أن نقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التى استهدفت تحديد (الرمز)، بغية أن يفيدنا هذا فى تكوين فكرة أولية عنه من ناحية، وأن يكون من ناحية أخرى رصداً لمختلف التيارات والتأويلات التى تصدت لهذا المصطلح، وهذا الرصد فى حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية.

(٧٢) نحاول هنا تصوير الرمز تصويرًا كليًا بملاحظته على المستويات اللغوية والنفسية والفنية، ولسوف نعرض له فى الفصل الثانى من الباب الأول - حين نتحدث عن الأساس الجمالى والفلسفى للرمزية - من وجهة نظر الفلسفة الرمزية إليه، ونتحدث عنه فى الفصل الثالث - حين نعرض للخيال الرمزى - من حيث كيفية تشكيله وعلاقته بالصورة الفنية.

ويبدو أن «الرمز الأدبى» تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحيانًا من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض فى فهمه وتحديده، على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشتى الاتجاهات التى عرضت له إلى مستويات أربعة كانت أساسًا لدراسته مهما تعددت أوجه الخلاف:

١ - المستوى العام. ٢ - المستوى اللغوى.

٣ - المستوى النفسى. ٤ - المستوى الأدبى.

وقبل أن نخوض فى تفريعات هذه الأصول الأربعة قد يكون مفيدًا أن نعرض للمدلول الاشتقاقى لكلمة الرمز Symbol، وتطوره تاريخيًا.

وأصل مادة الكلمة فى اللغة اليونانية Sumbolein التى تعنى الحزر والتقدير، وهى مؤلفة من (Sum) بمعنى «مع»، و (boleinl) بمعنى «حزر» (٧٣).

ولهذه الكلمة Symbol تاريخها الطويل فى علوم اللاهوت theology إذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة creed التى تعنى «دستور الإيمان المسيحى»، كما أنها تستعمل من قديم فى الشعائر الدينية، والفنون الجميلة عمومًا، والشعر بخاصة، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية فى المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية.

والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو: «شىء ما يعنى شيئًا آخر»، ولكن «الفعل» الإغريقى من تلك الكلمة Symbol يوحى بأن فكرة «التشابه» بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل فى بناء الرمز، ويبدو مناسبًا - فيما يتعلق

(٧٣) انظر: مجلة علم النفس المجلد ٤ العدد ٣ - فبراير سنة ١٩٤٩ : عدنان الذهبى «سيكلوجية الرمزية» ص ٣٥٦ .

بنظرية الأدب - أن تستخدم الكلمة بهذا الاعتبـار، بحيث تعنى «شيئًا ما يشير إلى شىء آخر مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه» (٧٤).

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز:

فإننا نلاحظ اتجاهًا إلى النظر إليه باعتباره قيمة إشارية «يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها» كما يقول أدوين بيفان (٧٥)، وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأشياء عادة تثير فى الإدراك الإنسـانى أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، وبطريقـة أكثر تحديدًا يقسـم «بيفـان» الرمـوز إلى نوعين: يمكن أن نطـلق على أولهـمـا: «الرمـز الاصطلاحى»، ويعنى به نوعًا من الإشارات المـتواضع عليها، كالألفاظ باعـتبارها رموزًا لدلالاتها، أما ثانيهما: فيمكن أن نسميه بـ «الرمز الإنشائى» ويقصد به نوعًا من الرموز لم يسبق التواضع عليه «كذلك الرجل الذى ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزى، بأنه يماثل نفير البوق» (٧٦).

وواضح أن ما اعتبره بيفـان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرموز.

أما النوع الثـانى من «رموزه» فرغم فطنـته إلى الأثر الوجدانى المتـشابه الذى يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيـمته تتضاءل؛ لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومـية يستقى منها نماذجـه دون أن يعطينا مثالاً واحدًا مسـتمدًا من الواقع الأدبى.

أما «وبستر» Webster فيحدد الرمز بأنه:

(٧٤) Austin Warren and René Wellek, Thoery of Literature, P. 193

وانظر كذلك: A.G. Lehmann, the symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 252

الرمز والرمزية.

(٧٥) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 11.

(٧٦) السابق ص ١٢ - ١٣ .

«ما يعنى أو يومئ إلى شىء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidental غير المقصود» (٧٧).

وواضح أن كثيرا مما أدرجه «وبستر» تحت مفهوم الرمز ليس رمزًا بالمعنى الأدبى لأن الاصطلاح أو التلاقي العرضى يفقده القيمة الإيحائية المشروطة فى الرمز؛ إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرموز، وهى علاقة أعمق من مجرد التداعى أو الاصطلاح أو التشابه الظاهرى، ولذلك يعقب الناقد الأمريكى «وليم يورك تندال» على رأى «وبستر» هذا بأنه أكثر عمومية ووضوحًا من أن يلائم أذواق المتخصصين (٧٨).

ويرى «كاسريه» Cassireer أن الإنسان حيوان رمزى Symbolic فى لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه (٧٩). ورأى كهذه لا يتقدم بنا خطوة فى طريق تحديد الرمز.

والقدر المشترك بين هذه الآراء الثلاثة التى أسلفناها أن الرمز إشارة أو تعبير عن شىء بشىء آخر، وأن أصحابها فى الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبى بقدر ما هم معنيون بتعريف الرمز بصفة عامة.

أما المستوى اللغوى:

فربما كان «أرسطو» أقدم من تناول «الرمز» على أساسه، وعنده أن الكلمات رموز لمعانى الأشياء أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس. يقول: «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة» (٨٠).

---

(٧٧) W.Y. Tidal: The Literary Symbol. P.S.

(٧٨) السابق: الصفحة نفسها.

(٧٩) المرجع السابق.

(٨٠) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ط ٣ سنة ١٩٦٤ ص ٣٧ - ٣٨ .

وواضح أنه إذا كان أصحاب «الاتجاه العام» قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده فقصره على «الرموز اللغوية» ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك.

أما «ريتشاردز» و«أوجدن» فيفرقان بين «الاستعمال الرمزى» و«الاستعمال الانفعالى» للغة؛ إذ يعنى «الاستعمال الرمزى» «تقرير القضايا» أى تسجيل «الإشارات» وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن الاستعمال «الانفعالى» هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية (٨١). هو لا يعنى بالاستعمال «الانفعالى» غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبى. وفى هذا إضافة لما قرره أرسطو واستدراك عليه.

ومع ذلك يظل الرمز على المستوى اللغوى محتفظًا بقيمته الإشارية لا يتعداها حتى عند العالم الألمانى «ستيفن أولمان Stephen Ullman» الذى يقسم الرموز إلى تقليدية: كالكلمات منطوقة ومكتوبة، وطبيعية وهى التى تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشىء الذى ترمز إليه «كالصليب» رمزًا للمسيحية !! (٨٢).

يمكن القول - فى التحليل النهائى - إن من نظروا إلى الرمز بالمعنى اللغوى لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام؛ إذ لحظ الجميع «القيمة الإشارية» للرمز لا يتجاوزونها غالبًا.

أما على المستوى النفسى:

فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة فى اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية.

---

(٨١) ص ٧ من مقدمة «مبادئ النقد الأدبى» لريتشاردز. بقلم د. محمد مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٢.

(٨٢) انظر ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال بشر - القاهرة سنة ١٩٦٢ - ص ١٩ .

يفهم هذا من قول فرويد Freud إن الرمز نتاج «الخيال اللاشعورى» وأنه أولى Primitive يشبه صور التراث والأساطير (٨٣).

وعلى يد كارل يانج Carl Jung تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبى، فهو يرفض أساسًا أن يكون الرمز قاصرًا - كما ادعى فرويد - على منابع اللاشعور، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين. كما يفرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة فى وضوح، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات إشارة وليست رمزًا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، بل والتناقض كذلك (٨٤).

آية هذا كله أن كثيرًا ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع فى الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة Sign قد عرف مدلولها الإشارى: إما عن طريق الاصطلاح العلمى كما هو الحال فى الإشارة والرموز العلمية، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعى كما هو الحال فى الإشارات أو الرموز الاجتماعية - ومنها اللغة - حتى أصبحت هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها الرمزية المقصودة فى نفسه (٨٥).

وقد يتفق مفهوم «الرمز الأدبى» مع هذا المفهوم العام لمعنى الرمز فى أن كلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما، وفيما عدا هذا يتميز الرمز الأدبى بأن ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال فى الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافًا ذاتيًا غير مقيد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبى تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج.

---

(٨٣) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 65

(٨٤) السابق ص ٦٦ .

(٨٥) عدنان الذهبى - سيكولوجية الرمزية. مجلة علم النفس. المجلد ٤ العدد ٣ فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٥٦ .

الرمز الأدبى:

١ - محاولات رائدة:

وربما كان «جوته» Goethe أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٨٩٧)؛ إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زياراته لفرانكفورت مقرراً أنه فوجئ بمشاعر خاصة وغريبة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التى يصفها بأنها رمزية Symbolic [٨٦].

إن هذه الأشياء - فيما يرى «جوته» - إنما هى «حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها . . . وتؤثر فينا تأثيراً مألوفًا أو غريبًا، وتجمع بين الذاتى والخارجى وتوحدهما . . فحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الإنسان بالشىء، وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة» [٨٧].

وحين يفهم «جوته» الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقيًا مع نزعته المثالية التى ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر، وترى فى الطبيعة مرآة للشاعر، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . . ورغم أن إشارته هذه للرمز عابرة وسريعة قد كانت ذات أثر فى معاصريه وبخاصة «شلنج» Shelling و«شليجل» Schlegel ثم فيمن تلاهم [٨٨].

أما «كانت» فيمضى إلى أبعد مما وصل إليه «جوته»؛ إذ يشير فى كتابه «نقد العقل المحض» إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة

---

(٨٦) R.Welleke; A History of Modern Criticism, New Haven. Yeal University Press, 1955, P. 210

(٨٧) السابق ص ٢١١ .

(٨٨) السابق ص ٢١١ .

بحد ذاتها وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادى، إلا بالنتائج [٨٩].

ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسى بين الرمز والمرموز، بل العبرة بالوقع المشترك والمتشابه الذى يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقى.

ومثلما كانت نظرة كل من «جوته» و«كانت» إلى الرمز الأدبى مثالية تعتمد فى الأصل على فعالية الذات، كانت نظرة «كولردج» الذى أسس فكرته عن الرمز على نظريته فى التفرقة بين الخيال imagination و«الوهم» Fancy، فالخيال هو القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها فى نظام جديد، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذى يجد مادته حسب قانون الاقتران أو التداعى association. و«الوهم» هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية [٩٠].

«والرمز» يعنى «استشفاف الخاص Special من خلال الفردى individual أو العام من خلال الخاص، أو الكونى من خلال العام، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدى وخالد فيما هو دنيوى وموقوت» [٩١]. أو هو فى إيجاز - كما يقول كولردج - «ذلك الجزء الواقعى الموائم للكل الذى يرمز إليه». [٩٢]

هذه المحاولات الثلاث فى طريق تحديد «الرمز» يمكن اعتبارها محاولات رائدة؛ إذ كانت مقدمة لفلسفة الرمز الإيحائية كما قررها الرمزيون، وكما سنعرض لها فى فصول قادمة، ثم هى محاولات ان اختلفت من حيث الصيغة، فإنها تتفق

(٨٩) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .
(٩٠) وليم يورك تندال: الرمز الأدبي ص ٣٨ .
(٩١) السابق ص ٣٩ .
(٩٢) المرجع والصفحة ذاتهما.

جميعًا من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التى تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات، وترى فى الطبيعة رموزًا لحالات النفس الشاعرة.

٢ - محاولات حديثة [٩٣]:

ونعنى بهـا محاولات بدأت منذ مـطالع هذا القرن مسـتهـدفة تحـديد الرمز بمفهومه الدقيق.

ففى سنة ١٩٠١ كتب «بلليزييه G. Pelliesier» يحصر خصائص الرمز فى ثلاث:

١ - إنه الطريق لملاحظة أوجه الشـبه بين ما هو وجدانى بالنسـبة للفنان وما هو مادى.

٢ - إنه لا يتطلب بالضرورة ذهنًا على درجة عالية من التجريد.

٣ - إنه تلقائى ذاتى، أساســه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخـفية بين أفكاره ومشاعره - بوصفها عناصر ذاتية - مـن ناحية، والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أخرى [٩٤].

وإذا كان هذا الرأى لا يخرج فى جوهره عما أشار إليه الرواد الثلاثة - جوته وكانت وكولردج - فل يكن أحد معـاصريه وهو «بينييه Beanier» أكثر توفيقًا حين كتب سنة ١٩٠٢ مقررًا أن الرمز «صورة image تمثل فكرة» ؛ لأننا نعلم أن العلاقة بين الصورة والرمز غير مطردة، فـقد يكون كل رمز صورة، ولكن هذا لا يعنى - كما يزعم «بينييه» - أن كل صورة تصبح من ثم رمزًا [٩٥] !!

---

(٩٣) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذى قدمته دائرة المعارف البـريطانية إذ جاء فى طبعتها الرابعة عشرة، المجلد ٢١ مادة **Symbol** ما يلى: الرمز عبارة تطلق على شىء مرئى يمثل للذهن شيئًا غير مرئى، لعلاقة بينهما هى المشابهة.

(٩٤) **A.G. Lehmann, The Symbolist Asthetic in France, P. 225**

(٩٥) السابق ص ٢٥٤ .

وربما كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية فى ٧ مارس سنة ١٩١٨م، ومناقشتها لمفهوم الرمز Le Symbole من أهم ما أسميناه بالمحاولات الحديثة. وقد كان المشتركون فى الاجتماع متفقين على أن الرمز «شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوى لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز» (٩٦).

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحًا أن «الرمز» بمعناه الدقيق يتميز بأمرين:

أولاً: إنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التى تؤخذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان فى عملية الابداع نحصل على الرمز.

ثانيًا: إنه لابد من وجود علاقة بين ذينك المستويين، هذه العلاقة التى تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه: نعنى علاقة المشابهة (٩٧)، التى لا يقصد بها التماثل فى الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب (٩٨) وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسى فى كليهما analogy، وهو من هذه الناحية - كما يقرر تندال - على علاقة بالمجاز metaphor ولكنه مجاز شطره غير موضوعى أو محدد، ونعنى بذلك شطره «الموحى به» (٩٩).

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى analogy وليس المحاكاة الخاجية im-itation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا «يقرر» ولا «يصف» بل «يومىء» و«يوحى»

(٩٦) عدنان الذهبى: سيكولوجية الرمزية. المجلد ٤ العدد ٩ - فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٦٤ - ٣٦٥ و: سيكولوجية الرمزية. المجلد ٥ العدد ٢ - يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٥٦ - ٢٥٧ .

(٩٧) السابق ص ٢٥٨ - ٢٥٩ و«قوة التمثيل الباطنة» من تعبيرات «هنرى ديلاكروا» **(Henri Delacroix)**.

(٩٨) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .

(٩٩) **W.Y. Tindall: The Literary Symbol, P. 12**

بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحى النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح (١٠٠)، وترتيبًا على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن فى أن الإشارة «تدل» علـى مشار إليه «محدد»، أم الرمز «فيومىء» إلى شىء ما ولكنه غير «محدد» ولا «معين» (١٠١).

ويمكن القول - بعد هذه الجولة - أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوى كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة فانتهوا «بالرمز» إلى معنى «الإشارة» اللغوية، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسى لم يستطيعوا أن يلمحوا - فيما عدا «يانج» - من الآفاق الرحيبة التى يضمها الرمز غير «اللاشعور» بوصفه منبعًا للرموز، بل إن الرواد الثلاثة «جوته وكانت وكولردج» حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية فى فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية فى الإيحاء الفنى (١٠٢).

وفى اعتقادنا - بعد ملاحظة ما سبق - أن أى تحديد للرمز يجب ألا يهمل المستويين: مستوى الصياغة الفنية والقالب الرمزى، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسى، مع أن الفصل بينهما فى الحقيقة فصل تحكمى لأننا نعتبرهما وجهين لشىء واحد وليسا شيئين مختلفين، وبهذا الاعتبار يصبح الرمز: تركيبًا لفظيًا، أساسه الإيحاء - عن طريق المشابهة - بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر» (١٠٣).

ولعل هذا ما لاحظه «هنرى بريمون» حين قرر أن «للقصيدة معنيين: المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذى يفيض أو يستقطر من

---

(١٠٠) د. هلال: الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٢٩٨ .

(١٠١) **W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 16.**

(١٠٢) راجع عرضنا لهذه الاتجاهات فى الصفحات السابقة.

(١٠٣) **W.Y. Tindal: The Literary Symbol, P. 12**

ثم انظر لمراعاة الجانب الفنى فى الرمز: ليمان **The Symbolist Aesthetic in France, P. 296**

الأبيات، وهو المعنى الأهم الذى لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه، المعنى السرى الذى لا يمكن إيضاحه أو حصره» (١٠٤). وكلامه هذا يعنى أن الوعى بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتواكبان زمنيًا:

١ - مرحلة العطاء المباشر الذى يقدمه الرمز، باعتبار أن عناصره مستمدة فى الأصل من جزئيات الواقع، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر، أو «الجزء الكدر» من القصيدة.

٢ - مرحلة تلقى الإيحاء الرمزى والاستسلام له، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع الجامد، بل هو استكناه له، وتحطيم لعلاقات الطبيعة، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وإيحاؤه.

يتحدث الشاعر الألمانى الرمزى «رينر ماريا ريلكه» عن الفقراء قائلاً: «فى الفقراء صفاء الحجر، وبراءة الحيوان الأعمى ساعة يولد، وهم فى بساطتهم المفعمة بالبراءة لا يطلبون أكثر من أن يبقوا كما هم فقراء فى الحقيقة، إن الفقر كنز عظيم يتفجر من أعماق القلب» (١٠٥).

فالشاعر - على مستوى الوجه الحقيقى للرمز - يقتطع موضوعه عن أرض الواقع فيتحدث - فيما يبدو - عن الفقر وقيمته والفقراء وطهارة أنفسهم، ولكنه يفجأنا بين الحين والحين بما يحطم العلاقات الطبيعية لهذا الموضوع، ففى الفقراء صفاء، ولكنه صفاء الحجر بكل ما يوحيه من نقاء وبرودة وموت، ثم هم فقراء فى الحقيقة. ترى أهناك فقر ظاهرى وفقر على الحقيقة؟ . . هنا ندرك أن الشاعر يتحدث عن قلق الروح وتشوفها إلى عالم آخر، فهذا هو الفقر على الحقيقة، الفقر الذى لا يضاف إلى الإنسان من خارج، ولكنه «يتفجر من أعماق القلب».

(١٠٤) نقلاً عن :روز غريب. النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى، بيروت سنة ١٩٥٢ ص ١٠٧ .

(١٠٥) ريلكه. مجموعة شعره، تعريب الدكتور ممدوح حقى، دار النهضة العربية. دمشق ص ٤٦ .

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز أن يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى، فهو ثنائى كما تقول «فلورنس كين» (١٠٦)، فحين يقول بودلير فى قصيدته «العملاقة»:

«كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شابة

كما يعيش القط الملتذ عند قدمى الملكة»

قد يفهم على أنه تعبير عن رغبة التفانى فى المتعة الحسية، وهو فهم مشروع، ولكن الوجه الآخر للرمز هو ما توحيه رغبته هذه من توق للهروب إلى تلك العوالم البدائية، حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمى الحبيبة فى حياة كلها تراخ ولذة ووحشية، وفى هذا معنى اجتماعى يشف عنه الوجه الحقيقى للرمز ولا يقرره، بل إن بعضهم ربما لاحظ «أن بودلير يتحسر على وضع القط، ومثل هذه الملاحظة صائبة» كما يقول سارتر، وفى هذه الملاحظة يشف الرمز عن مستوى ثالث وهو المستوى النفسى الذى يوحى بأن الشاعر ما يزال - رغم اكتهاله - صبيًا فى عواطفه ورغباته (١٠٧).

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز؛ لأنهما - كما أشرنا سابقًا - وجهان لشىء واحد(١٠٨)، قد يهمنا فيهما الرمز مما أكثر يهمنا المرموز، فالقالب الرمزى فى النموذج الذى استعرناه من بودلير يعنينا فنيًا أكثر مما تعنينا إيحاءاته الاجتماعية والنفسية، أو بمعنى أدق لا تعنينا تلك الدلالات الاجتماعية والنفسية إلا باعتبارها نتيجة لطاقة الرمز الإيحائية، وفى هذا يكمن الاختلاف بين الرمز والإشارة؛ لأن

---

(١٠٦) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - القاهرة: دار المعارف - سنة ١٩٦٣ - ص ٧٥.

(١٠٧) انظر: سارتر: بودلير: ص ٦١. ولهذا علاقته بما يسمى فى التحليل النفسى: «مركب أوديب» أى التعليق العاطفى بالأم بعد أن يتجاوز الإنسان طور الطفولة.

(١٠٨) انظر: **W.Y. Tindall: The Literary Symbol, P.11**

الإشارة لا تعنينا فى ذاتها، بل بما تدل عليه، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقًا إلا بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه (١٠٩).

ولعل هذا هو السبب فى عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته. وبعبارة أوضح ليس بالإمكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعنى كذا وكذا فحسب، وإلا لما كان موحيًا.

يقول: «تندال»: إن أمر الرمز يماثل تمامًا تلك المقولة التى نطقها الراقص حين قال: لو استطعت أن أقول ما يعينه (يقصد الرقص) لما كانت بى حاجة إلى أن أفعله» (١١٠).

ولكى يتحقق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يتعمد عليها الرمز، فقلد أشرنا سابقًا إلى أن الرمز يستمد جزئياته من الواقع ولكنه لا يبقيها على واقعيتها، بل يقوم بتحطيم علاقاتها الطبيعية حتى تغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة، يقول «مالارميه» من قصيدة «البعث»:

«لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن.
الشتاء - فصل الفن الهادئ - الشتاء الضاحى.
ومن جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل
إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى.
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
وأهيم حزنا خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له.

(١٠٩) السابق: الصفحة نفسها.
(١١٠) السابق: الصفحة نفسها.

ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار

وأحفر برأسي قبراً لحلمي

وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس» (١١١).

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الواقعي والطبيعي: الربيع والشتاء والشفق والقبر والحقول . . . إلخ. ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعريًا في البيئة نفسها التي كانت تحياها في عالم الواقع، فالربيع شاحب حزين، وما هكذا عهدنا الربيع، وفي داخل جسمه يستشري العجز حتى لكأنه كائن حي يتنفس ويمتد، وتحت عظام جمجمته يبرد الشفق الذي تحول فأصبح أبيض، فيه ما في الثلج من برودة وجمود، وحين تخور قوى الشاعر وتضنيه المحاولة يضطر يائسًا إلى أن يئد أحلامه الجميلة، ولكن أين ؟ ! في قبر يحفره برأسه ! فالشاعر يستمد جزئيات رموزه - كما قلنا - من الخارج، ولكنه يؤلف بينها في مناخ من صنعه، تذوب فيه العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية بها تصبح هذه الصور وقد تخلصت من كثافة المادة وصفت حتى غدت رموزًا لحالات الشاعر النفسية.

فإذا لاحظنا ذلك أمكننا أن ننظر إلى القصيدة السالفة على ضوء جديد، فالواقع أن الشاعر فيها لا يتحدث عن الشتاء أو الربيع بمعناها الواقعي، بل بوصفهما رمزين لحالتين من حالات الذات: الأولى: حالة من الهدوء والإشراق تصبح فيها عملية الإبداع الفني ممكنة، وللإيحاء بتلك الحالة لجأ الشاعر إلى «الشتاء» باعتباره رمزًا. الثانية: حالة من الاستسلام والخمول تسيطر على الشاعر كما يسيطر الدم القاتم، رمز إليها «بالربيع» الشاحب بكل ما يوحيه من «عجز» يأخذ على النفس مسالكها حتى لتحس بما يشبه في وقعه برودة الشفق وصلابة الحديد، وهذا «العجز» كما يصوره الشاعر «عجز» عن الإبداع الفني قبل كل

(١١١) النص منقول عن: د. مندور: في الأدب والنقد ط ١ ص ١٢٢ - ١٢٣، محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٧٩ - ٨٠.

شىء، ومن هنا يهيم خلف الأحلام الغامضة - التى كان يولع بها الرمزيون - على أمل أن يستطيع الوصول إليها ولكن هيهات، فما تلك الأحلام إلا الحقيقة المطلقة التى لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها، ولهذا نجد الشاعر مجهداً يائساً يحفر برأسه قبراً لأحلامه.

فى هذا النموذج تخلصت الصورة من كثافة المادة وعلاقاتها حتى غدت رمزاً، ولكن الأمر لم يكن على هذا المستوى بالنسبة لكل الرمزيين، فشعر «بودلير» لم ينج تماماً من «ثنائية» الرمز والمرموز، ومن هنا يقف بعض شعره على حافة التشبيه لا يتعداه:

«رأسك وإيماؤك وروحك

جميلة كالريف الجميل

والضحكة التى على وجهك تشبه النسمة الرقيقة فى سماء صافية» (١١٢).

فعلى أحد طرفى المعادلة يقف جمال الحبيبة، وعلى طرفها الآخر يقع الريف الجميل والنسمة الرقيقة فى سماء صافية، وبين الطرفين ينهض حاجز منيع من أدوات التشبيه (الكاف، تشبه)، يمنع امتزاج الطرفين بحيث تنبثق منهما تلك الوحدة العميقة التى لمحنا نموذجا لها فى شعر «مالارميه».

ويمكن أن نصوغ القضية على النحو المركز التالى فنقول إن الرمز (Symbol) تجريد، أما الصورة (image) فتجسيد (١١٣)، ولكن حذار أن نفهم من هذا أن الرمز «إغلاق» و«ألغاز» عمدية، «إن جمال الرمز قائم - بلا ريب - على عمقه وعلى

(١١٢) النص منقول عن: إبراهيم ناجى: بودلير وقصائد من ديوانه «أزهار الشر» القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٨٧، وانظر كذلك لعدم إهمال «بودلير» إهمالاً تامًا للروابط التشبيهية: أنطون كرم: الرمزية ص ٤٦ .

(١١٣) أشار إلى هذا الناقد «ألن تيت» فى دراسته «لإليوت» انظر: ألن تيت: «دراسات فى النقد» ترجمة د. عبد الرحمن ياغى - بيروت سنة ١٩٦١ ص ٧٥ .

عظمة الفكر فيه، ولكن الوضوح أيضًا شرط أساسى واجب الوجود، ملازم للإنتاج، ولو سلمنا جدلاً أن لا عمق بلا رمز، فلنسلم أيضًا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله» (١١٤).

قد يقال: وما الذى يجعلنا - أصلاً - نلجأ إلى الرمز تعبيرًا وفنًا، ونتنازل عن التعبير المباشر مع ما فيه من وضوح وبساطة ؟!

وربما كان هذا البحث فى كثير من قضاياه إجابة غير مباشرة عن هذا التساؤل، ومع ذلك يمكن فى إيجاز أن نشير إلى أمرين:

أولاً: صعوبة المعرفة المباشرة، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها، فليس أمام الشاعر - والحالة هذه - إلا أن يعرفها معرفة «حدسية» وأن يعبر عنها بنفس الطريقة، أى بتعبير «حدسى» أساسه الإيحاء (١١٥).

ثانيًا: أن النفس البشرية وحدة متكاملة وأن وسائل الإدراك - وإن تعددت - تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى، ومن هنا يصبح ممكنًا أن نعبر عن أثر معين يدخل فى مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمده من مجال حسى آخر، فيغدو المرئى مسموعًا، والمسموع مشمومًا، وهكذا، مما يخلق جوًا إيحائيًا بعيد المدى (١١٦)، وهو ما سنبسط القول فيه بعد قليل.

---

(١١٤) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ، وقد نقل المؤلف هذه الكلمات عن «برونيتير»، والوضوح المطلوب فيها وضوح نسبى يضاد غموض التعبير وإغلاقه وانطفاء إيحائه على نحو ما نجده عند بعض المقلدين من أتباع الرمزية، ولكنه لا يتناقض مع ما فى الرمز من إبهام منشؤه عمق الحالة النفسية المعبر عنها، وهو إبهام يعتمد المتلقى فى كشفه على الحدس، ويزول تدريجيًا مع التأنى والمعاودة - انظر المرجع المذكور ص ١٤، ١٠٣ .

(١١٥) التعبير بالمعرفة والتعبير الحدسيين مستمد من الأستاذ جورج ديماس . انظر : مجلة علم النفس - يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

(١١٦) د. محمد مندور: التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية، المجلة - أغسطس ١٩٥٨ - ص ٩٩ .

وإذا كنا فى الفقرة الأولى من هذا التمهيد قد أوجزنا القول فى مفهوم المذهب الأدبى، وموقف الرمزية من المذاهب الأدبية، وحددنا فى الفقرة الثانية مفهوم الرمز تحديداً أوليًا ستتاح لنا فيما بعد فرصة تعميقه فلسفيًا وفنيًا، فإن الوضع الطبيعى أن نشير بعد ذلك - وفى إيجاز - إلى العوامل الإيجابية فى نشأة «الرمزية» مذهبًا له حدوده التاريخية والجمالية والفنية.

(٣)
أولية الرمزية
أصولها وعواملها

أما الأصول، فهى تلك الإرهاصات المتقدمة تاريخيًا، والتى كانت تحمل فى طواياها بذورًا رمزية تنتظر البيئة والمناخ الموائمين لتتنفس وتحيا . . .

ومن بين هذه الأصول «المثالية الأفلاطونية»، فالرمزية مذهب مثالى، ومن الطبيعى أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثالية وهى «الأفلاطونية» التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل: عالم الحق والخير والجمال، التى هى مقاييس لما يجرى فى منطقة الحس [١١٧]، بل إن «الفكرة المطلقة» أو «الجمال المحض» كما سنراه عند «مالارميه» يذكرنا إلى حد كبير بما كان يراه أفلاطون، من أننا لكى نحس بالجمال العميق فى الأشياء يجب أن نقترب من ماهيتها ومثلها بقدر الإمكان [١١٨]. ومع ذلك يجب ألا نغفل عن فارق هام بين

---

(١١٧) انظر فى مفهوم المثالية الأفلاطونية. **Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P.16**
وكذلك: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٢٧ ثم لتأثير الأفلاطونية فى الرمزية د. محمد مندور. محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٦ .

(١١٨) دنيس هويسمان: علم الجمال «الاستطيقا» ترجمة أميرة حلمى مطر ومراجعة: د. أحمد فؤاد الأهوانى ص ٢٢ ، ٢٣ (الألف كتاب).

الأفلاطونية والنزعة المثالية الرمزية، إذ إن الأفلاطونية تنكر الواقع كلية لترتفع فوقه، بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط نافذين إلى حقيقة الوحدة العميقة التى تهب فوضاه نظامًا وتنسيقًا، فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستبطنونه - إذا صح التعبير.

ويتصل بتأثير المثالية الأفلاطونية فى الرمزية، تأثير شاعر فرنسى من شعراء القرن السادس عشر هو «موريس ساف» Maurice Scéve استهدف بواسطة «الكيمياء اللفظية» صفاء الفكرة «بعد أن ذوب فى نفسه مجمل الفلسفة الأفلاطونية»(١١٩)، ويبدو أن بعض الرمزيين - وبخاصة «مالارميه» و«فاليرى» - كان امتدادًا له من هذه الوجهة.

ومن بين الأصول التاريخية للرمزية: ظاهرة الشعر الميتافيزيقى فى إنجلترا إبان القرن السابع عشر، وهو شعر كان يراد به اكتناه الطبيعة، وتجاوز المستويات السطحية للأشياء، واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة (١٢٠) والتعبير عن ذلك بطريقة مجازية تشبه الطريقة الرمزية، وتختلف عنها فى أن المجاز الميتافيزيقى كان منطقيًا قائمًا على علاقات عادية محددة، على حين أن المجاز الرمزى يعتمد على علاقات غير منطقية ولا محددة؛ لأنها فى أساسها إيحائية (١٢١).

ورغم ذلك لا نستطيع أن ننكر أثر الشعر الميتافيزيقي في الشعراء الرمزيين، وبخاصة «لافورج» Laforgue الشاعر الرمزي الفرنسي الذي تأثر بالشاعرين الميتافيزيقيين «دون» Donne و«مارفيل Marvell»(١٢٢)، وكذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر ت . س. إليوت الذي كان له فضل توجيه الأنظار إلى «شعراء ما وراء

---

(١١٩) فى سنة ١٨٨٢ كتب «تشارلس موريس» يقارن بين «فرلين» و«موريس ساف» مما يدل على وجود أوجه شبه بينهما. انظر: ليمان: هامش **The Symbolist Aesthetic in France, P. 191**

وكذلك: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٦ و ٢٧ .

(١٢٠) انظر: بول دوتان: الأدب الإنجليزى - دار الفكر ١٩٤٨ ص ٩٧ و٩٨ وكذلك ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ١ هامش ص ١٦٣ (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٥٨ م).

(١٢١) انظر: **W.Y Tindall, The Literary Symbol, P. 62**

(١٢٢) انظر: **W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 279**

الطبيعة» في مقالته الموسومة بهذا العنوان، والذي تأثر إلى حد بعيد بطريقتهم المجازية(١٢٣) .

عوامل فى ميلاد الرمزية:

ونقصد بالعوامل تلك الظروف الثقافية التى مهدت للرمزية وواكبت نشأتها، وهى ظروف تنتمى فى الغالب إلى بيئة القرن التاسع عشر، ولا ترجع إلى أصول تاريخية موغلة. وهذه العوامل يمكن التمييز فيها بين تيارين: عوامل غير مباشرة، وهى العوامل التى أملاها المناخ الثقافى العام، وعوامل مباشرة كان لها فضل التأثير الإيجابى فى نشأة المذهب، ومنها استمد الرمزيون الأسس العامة للرمزية.

(أ) أما التيار الأول من هذا العوامل - وهى العوامل التى أثرت فى نشأة المذهب تأثيراً غير مباشر - فيمكن إيجازها فى الفلسفة المثالية الألمانية وتأثير «شوبنهور»، وردود الفعل ضد الوضعية العلمية، ومدرسة ما قبل «رفائيل» والحركة الجمالية فى إنجلترا.

فبالنسبة للفلسفة المثالية الألمانية يمكن القول بأنها لم تذع فى فرنسا إلا عقب الاستجابة الجماهيرية التي لقيتها أعمال فيكتور كوزان Victor Cousin وبخاصة محاضراته ما بين سنتى ١٨١٦ - ١٨١٩، وقد كان لجهوده فضل تقديم المثالية الألمانية إلى الفرنسيين على نحو أكثر شعبية وظهوراً، ومن ثم نمت تلك الدراسات التى تتناول أعلام الفلاسفة الجرمان من «كانت» إلى «هيجل» وغنى التراث الفرنسى بترجمة أمهات الكتب ذات الصبغة المثالية (١٢٤).

---

(١٢٣) انظر: لويز بوجان: الأدب الأمريكى فى نصف قرن: الشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦١) ص ١٢٢، وكذلك: م. ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى (منشورات المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣) ص ١٣٣ .

(١٢٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 38

وقد كان لفلسفة «كانت» بنوع خاص تأثيره البالغ فى المذهب الرمزى سواء فى أسسه الجمالية العامة أو فلسفته الفنية. وأهم ما أثر به «كانت» فى فلسفة الفن الرمزى، تفرقته بين الجمال فى ذاته والمنفعة، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال، وجمال المحض لا يتمثل فى سوى شكله (١٢٥)، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، «من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية» كما يقول، أما الحكم الجمالى فمرده إلى الذوق، وهو حكم ذاتى ابتداء ولكنه موضوعى من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق (١٢٦)، وإذا كان «كانت» قد أثر بأفكاره تلك فى الرمزيين عمومًا وبخاصة فى «مالارميه» الذى كان كثيرًا ما يشر إلى قراءاته له (١٢٧) فلقد أثر «هيجل» فى بعضهم - وإن يكن بدرجة أقل - مما يظهر بوضوح فى مؤلفات الرمزى الفرنسى «فلييه دى ليسيل آدم» Vil-liers de l'sel Adam وفى أشعار «مالارميه» كذلك (١٢٨).

ولكن أوضح نموذج لتأثير الفلسفة المثالية فى الرمزية يتجلى فى أفكار «شوبنهور» التى اكتسبت شعبية فى الأوساط الفرنسية إبان السنوات الأولى من الجمهورية الثالثة، بسبب ما تتميز به من تشاؤم عميق كان ملائمًا للوضع الاجتماعي والثقافى السائد (١٢٩).

والفن عند «شوبنهور» (١٧٨٨ - ١٨٦٠) «تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل» (١٣٠)، وهو تأمل روحى خالص من الغاية، وتلك خاصة الإدراك

(١٢٥) الأدب المقارن ص ٢٨٥ .

(١٢٦) انظر دنيس هويسمان: علم الجمال ترجمة أميرة حلمى مطر (الألف كتاب) ص ٣٧ - ٣٨ وكذلك د. فؤاد زكريا: فلسفة الفن، مجلة المجلة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ٢٣ - ٢٦ وكذلك د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٣٨٥ - ٣٨٦ .

(١٢٧) انظر: A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France P. 43

(١٢٨) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(١٢٩) السابق: ص ٣٩ .

(١٣٠) انظر دنيس هويسمان: علم الجمال ص ٥٠ .

الجمالى (١٣١)، ولكى تتهيأ الذات لهذا الإدراك، لابد من حـدوث تغيرات أساسية بهـا تتخلص من كل مطالب الإرادة، بـحيث يكون نشـاطنا الروحى خارجًـا عن مجـال الإرادة ومصالحـها الذاتية، وبـحيث نصل إلي حالة التنـزه التى تغدو فيـها الذات أداة للتأمل الخالص الذى تتغلغل به فى قلب الأشياء وماهيتها الباطنة (١٣٢).

ولكن كيف نتخلص من مطالب الإرادة والعالم كله تعبير عنها؟ (١٣٢)، هنا يكمن سر ذلك التشاؤم العـميق الذى نراه فى فلسفة «شوبنهور»؛ لأننـا ما دمنا خاضعين هذا الخضوع المطلق لجبروت الإرادة، وما دامت الإرادة هكذا . . . تعـبيرًا أهوج وقوة عمياء تتطلع إلى أكثر مما تظفر به، فإنه لا أمل فى الخلاص إلا بالفن الذى يمثل العزاء والراحة معًا، وبالفنان الذى يعيرنا بصره لكى ننظر به إلى العالم (١٣٤).

ما طبيعـة ذلك الخلاص الذى نتوسل إليه بالفن؟ إنه «النرفانا» وتضـييق رغبات الذات بحيث نصل إلى حالة من السلام الذى يسمو على العقل كله، حالة من الهدوء الروحى الكامل يصل فـيهـا الجمـال المطلق إلى مـرحلة العدم، والإرادة إلى مـرحلة الإلغاء والإنسان إلى مرحلة الغرق أو الفناء فى ذاته أو النرفانا Nirvânâ (١٣٥).

ويرجع أساس هذه النـظرية عند «شوبنهور» إلى فكرة «الـوهـم» البوذى التى كـانت ترى هدم الإرادة غايتـها إيمـانًا منها بأن ذلك يصـل بها إلى مـرحلة الزهد المطلق، الذى تستشرف به «الواحد النهـائى» وتسمو عن عالم «الوهـم» والخداع . . عالم الكثرة والتعدد . . عالم الواقع (١٣٦).

---

(١٣١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى ص ٣١٠ .

(١٣٢) د. فؤاد زكريا: نظريات حديثة فى فلسفة الفن «المجلة» ديسمبر ١٩٦٤ ص ٢٨ .

(١٣٣) انظر: د. زكى نجيب محمود، أحمد أمين، قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٢١ و ٤٢٥ .

(١٣٤) علم الجمال ص ٥١ .

(١٣٥) المرجع السابق وكذلك قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٢١ ، ٤٢٥ .

(١٣٦) المرجع السابق ص ٤٤٨ - ٤٤٩ .

وبالإضافة إلى ذلك لا تفوتنا الإشارة إلى الأهمية العظمى التى أضفاها «شوبنهور» على الموسيقى، فما العالم إلا «موسيقى تجسدت بقدر ما هو إرادة متجسدة» (١٣٧)، ولاشك أن نظرة كهذه كانت بالغة الأثر فى تقديس الرمزيين للموسيقى، واستغلال كل طاقات الإيحاء الصوتية - كما سيتضح فيما بعد - .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد استغرقت رواد الرمزية بتأثيرها لدرجة حدت بأحدهم - ريمى دى جورمون Rémy de Gaurmont - إلى القول بأن المثالية هى «سيدة الفلسفات» (١٣٨)، فإن هذا الإعجاب لم يكن منبت الصلة بروح العصر الذى أخذ ينتقض على الفلسفة الوضعية والإيجابية العلمية. ففيما بين عامى ١٨٣٠ - ١٨٥٠ كانت النزعة الإيجابية Positivism قد أكدت حق وقدرة العقل العلمى على إدراك وتفسير الظواهر الكونية (١٣٩)، وقد تجلى هذا على نحو عملى فيما نشره أوجست كونت Auguste Conte بين عامى ١٨٢٣ - ١٨٤٢ تحت عنوان «الفلسفة الإيجابية» (١٤٠) - ثم فيما نشره داروين سنة ١٨٥٩ م تحت عنوان «أصل الأنواع»، وفيه يشرح فكرة التطور بواسطة الانتخاب الطبيعى.

ولكن ما أحل حل عام ١٨٧٠ حتى بدأ إيمان الجماهير بالفلسفة الإيجابية يهتز حين تبين أنها تقصر عن التفسير الشمولى للوجود، وأنها تقف عند سطح الظواهر (١٤١)، ضرورة أن هناك من الخبايا ما يند عن متناول العقل والعلم وهما معراجا هذه الفلسفة.

وتمردًا على هذه الإيجابية العلمية ظهرت عدة بوادر مهدت للناحية الروحية من الرمزية . . . كان من بينها:

---

(١٣٧) علم الجمال ص ٥٠ .

(١٣٨) ليمان: الجمال الرمزى فى فرنسا ص ٤٤ .

(١٣٩) ج . ستيورات: الشعر فى فرنسا وإنجلترا ص ١٤٣ .

(١٤٠) قصة الفلسفة الحديثة جـ ص ٤٦٣ - ٤٦٤ .

(١٤١) الجمال الرمزى ص ٤٤ .

١ - «سبنسر H. Spencer» (١٨٢٠ - ١٩٠٣) «والمبادئ الأولى»: وهو عنوان كتابه الذى ترجم إلى اللغة الفرنسية سنة ١٨٧١ م، وفيه يقرر «سبنسر» أن كل دراسة تقصد إلى البحث فى حقائق الكون واستقصاء علته لابد أن تنتهى إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزًا، لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئًا سواء سلك إلى ذلك سبيل الدين أو العلم، ولا عجب فى هذا؛ لأن العقل بطبيعته مهيأ لإدراك الظواهر دون النفاذ إليها، وحسبه أن يدرك أن وراء هذه القشور حقيقة كامنة، دون أن يحاول تحليلها أو تعليلها، ولن يستطيع (١٤٢). وقد كانت آراء «سبنسر» لحينها رعشة جديدة، شدت الوجدان الفرنسى إلى «المطلق» و«المجهول» وأضفت على النتاج الأدبى مسحة غيبية يبدو أثرها بوضوح فى المذهب الرمزى.

٢ - الانعطاف نحو اللاشعور والحياة الباطنة:

لم يكن رد الفعل ضد الوضعية العلمية قاصرًا على رفض القدرة المطلقة للعلم على تفسير الظواهر - كما رأينا عند سبنسر - بل كان من ناحية أخرى إيمانًا بأن حياتنا النفسية ليست شعورًا فقط، وإن خلف الوعى عالمًا فسيحًا أكثر فعالية وغنى، وهو عالم «اللاشعور» أو «اللاوعى».

ولئن كنا نجد أثارات متفرقة قبل العصر الرمزى تشير إلى اللاشعور وأثره وبخاصة عند «شاتوبريان» الرومانتيكى الفرنسى (١٤٣) و«شوبنهور» الذى كان يقول: «إن اللاشعور هو الحالة الأولية والطبيعية لسائر الأشياء» (١٤٤)، فإن الأثر الأكبر فى

---

(١٤٢) د. زكى نجيب محمود، أحمد أمين - قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤٧٦ - ٤٧٩ .

وانظر كذلك: **P. Martion, Parnasse et Symbolisme, P. 139**

J. Stewart, Poetry in France and England, P. 194

و: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ - ١٥ ، الأستاذ عمر الدسوقى: المسرحية ص ٢٧٣ .

(١٤٣) انظر علم الجمال ص ٩٢ .

(١٤٤) قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤١١ .

تنبيه الرمزيين إلى هذا القطاع من حياتنا الباطنة يعود إلى الباحث الألمانى «إدوارد فون هارتمن» وكتابه «فلسفة اللاوعى» الذى ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧م [١٤٥]. ومنذ ذلك الحين بدأت الصورة السلبية الكاملة لرجل عصر النهضة «تتحطم إلى أجزاء، كما أن ثقل الفكر المادى والوضعى بدأ يخف عبئه، وإن ضعفًا إنسانيًا جديدًا بدأ يتكشف شيئًا فشيئًا إلى جانب منابع جديدة غامضة للقوة الإنسانية» على حد تعبير لويز بوجان [١٤٦].

ومنذ «فرويد» أخذت الدراسات المعتمدة على التحليل النفسى والكشف عن قيم اللاشعور، بزمام توجيه الأدباء والنقاد بشكل أكثر منهجية وعمقًا إلى ذلك الصقع المجهول من أعماق النفس البشرية [١٤٧].

ويتصل بأثر «اللاوعى» اكتشاف بعض الأدباء الفرنسيين سنة ١٨٨٦م «للقصة الروسية» وما تكشف عن من جوانب إنسانية ونفسية، وفيها أحس الفرنسيون ذلك الانعطاف العميق نحو الحياة الباطنة، والشعور بالآلام الإنسانية، والقلق أمام سر القدر المحتوم [١٤٨]، وهو ما نجده فى أدب كل من «ترجنيف» و«تشيكوف» و«دستويفسكى»، الذى تتميز قصصه بأبطال يقعون ضحايا للتمزق النفسى، وانفصام الشخصية، مما يبدو بوضوح فى قصته «الجريمة والعقاب» (Crime and Punishment) [١٤٩].

٣ - ومظهر ثالث من مظاهر التمرد ضد النزعة العلمية والفلسفة الوضعية تمثل فى «الحركة الروحية» التى جنحت بالكثيرين من الدارسين إلى العقائد الدينية

---

(١٤٥) مارتينو: الرناسية والرمزية ص ١٣٩ .

(١٤٦) لويز بوجان: «الشعر» ترجمة سلمى الجيوسى ص ٢٠ .

(١٤٧) انظر فى هذا: الأستاذ عمر الدسوقى - المسرحية ص ٢٧٣ - ٢٧٤ وكذلك ستانلى هايمن: النقد الأدبى جـ١ ص ٢٥٨ وما بعدها.

(١٤٨) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى - ترجمة د. محمود قاسم جـ ٢ ص ٤٥٩ .

(١٤٩) W.V. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 189

القديمة، عـقائد إيزيس وأوزوريس وبوذا وزرداشت [١٥٠]، وقد بدأت هذه الحـركة فى ألمانيا خلال القرن الثـامن عشر، ثم اتخذت صورة منهجيـة منظمة خلال القرن التاسع عشر، وتركزت جهودها بصفة خاصـة فى ترجمة الثقافة الهندية بما فيها من إشعاع روحى غامض استطاعت به أن تؤثر فى الفكر الأوروبي إبان ظهور الرمزية، ولعل نظرية «الوهم» البـوذى و«النرفانا» التى كانت عـصب التفكير الـفلسفى عند شوبنهـور، نموذج طيب لهذا التـأثير فى الفلسفـة الألمانية المثالـية، ثم فى المذهب الرمزى عن طريقها [١٥١].

وبعد أن أشـرنا إلى تأثير الفلسفـة المثالية، ورد الفـعل ضد النزعة العلمـية، بوصفهما عاملين غير مباشرين فى نشأة الرمزية، ننبه إلى عامل ثالث لا يقل أهمية عن هذين العاملين. . . ونعنى بذلك:

تأثير الأدب الإنجليـزى ممثلاً فى «حـركة ما قـبل رفائيل» والاتجاه الجـمالى: وهما وجـهان لتيـار واحد أسـاسه الابتعـاد بالفن عن قضـايا الأخلاق والسيـاسة والمجتمـع، تلك القضايا التى سيطرت علـى حياة النصف الثانى من القـرن التاسع عشر. ذلك أن الانقلاب الصناعى الذى هـز إنجلترا فى أوائل القرن الماضى قد أدى بالتدريج إلى إحـلال الآلة محل الإنسان فى كـثير من الأعمـال، كما صبغ الحـياة نفسها بصبـغة آلية أصبح معها الإنسان خادمًـا لأدوات الإنتاج بدل أن كان سيدها، وتضاءل تبـعًا لذلك إحساسه بـفرديته [١٥٢]، هذا الإحســاس الذى كانت تباشـير العصر العلمـى قد أكدته بظهور الحركـة الرومانسية، غيـر أنها لم تلبث أن أهدرته حين نسـيت أن التقـدم الصناعى إنما هو من أجل الإنسـان وليس فـوقه، مما حـدا ببعض الشعراء إلى رفض الواقع الجديد رفضًا تتعدد أشكاله وتتفق بواعثه.

---

(١٥٠) مكسيم جوركى: بول فرلين والانحلاليون - ترجمة فؤاد دواره - مجلة المجلة - أغسطس ١٩٦٣ ص ٥١ .

(١٥١) انظر: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٦ -١٨ .

(١٥٢) انظر: د. رشاد رشدى: فى الشعر الإنجليزى (القاهرة ط ١ سنة ١٩٥٦ م ص ٢٢ - ٢٥).



فإذا أضفنا إلى ذلك شعور الضيق العميق الذى كانت تحسه الأرستقراطية المنقرضة، إزاء البرجوازية النامية، وما كانت تستشعره من حنين إلى أمجادها السابقة . . استطعنا أن نفسر هذا التيار الذى اتخذ فى أحد وجهيه شكل الرجعة إلى الفن الإقطاعى فى العصور الوسطى، والثورة على الفن الأوروبى الوثنى الذى استحدثته حركة الإحياء، والعودة إلى الفن المسيحى الكاثوليكى الذى كان يسبق فن «رفائيل» (١٥٣).

وإذا كان «رسكن Ruskin» يمثل فى هذا «التيار» نزعة الهرب من اهتمامات العصر باللجوء إلى الماضى، فإن بعض أعلامه فضلوا أن ينحنوا على فنهم لائذين به من مادية المجتمع الجديد، وقد تمثل هذا الاتجاه فى الشاعر د.ج. روزيتى D.G. Rossetti الذى تميز بنزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس (١٥٤)، ووالتر بيتر W. Pater وتلميذه أوسكار وايلد O. Wilde وجميعهم كانوا يحسون بعمق أن عنصر «الجمال» هو محور حياتهم، وهو الذى يهبها كل ما لها من معنى وقيمة. وقد كانوا بهذا تيارًا يناظر التيار الرمزى فى فرنسا ويرفده ببعض آثاره، وإن لم يصلوا إلى ما وصل إليه الفرنسيون من صفاء الرؤيا وشفافيتها ودقة النظرية ومنهجيتها (١٥٥).

على أن ما أشرنا إليه حتى الآن لا يعدو أن يكون عوامل غير مباشرة هيأت لبذور الرمزية أن تنمو وتتنفس، وقد كان بجوارها عوامل أخرى باشرت ميلاد «المذهب» ووهبته دمًا جديدًا ظهر أثره فى نتاج الرمزيين، وهى روافد أكثر انتماء إلى طبيعة العمل الأدبى، بينما كانت الطائفة الأولى من العوامل راجعة إلى المناخ الثقافى العام.

---

(١٥٣) انظر: د. لويس عوض: فى الأدب الإنجليزى الحديث ص ٧١ - ٧٣ .

(١٥٤) فى الأدب الإنجليزى الحديث ص ٧٥ - ٧٦ .

(١٥٥) **Bowra. The Heritage of Symbolism, P. 3 - 4**

(ب) عوامل مباشرة فى نشأة الرمزية:

وأولها: ترجمة «إدجار آلان بو Edgar Allan Poe»، وهو كاتب وشاعر أمريكى (١٨٠٩ - ١٨٤٩م) كان عظيم الأثر فى الأدب الفرنسى سواء بذلك الجو الغريب الذى يطبع قصصه وأشعاره، أو بنظريته الرائدة فى فلسفة العمل الفنى (١٥٦).

وقد كان لبود لير فضل تقديم أدبه إلى القارئ الفرنسى، حين ترجمه إلى الفرنسية سنة ١٨٤٨م، مما أدى إلى ذيوع تأثيره على نطاق واسع، وبخاصة فى جمهرة الشعراء الناشئين؛ إذ وجدوا فى أدبه ذى الطابع العجيب تعبيراً عن ذواتهم الطامحة إلى ثورة فنية خلاقة. يقول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧م) فى رسالة إلى صديق له: «أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه إدجار آلان بو؟ لأنه كان يشبهنى. ففى أول مرة تصفحت فيها كتابًا من كتبه، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى. ولم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب، ولكنى وجدت فيه كذلك، الجمل التى كانت تراود أفكارى وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عامًا» (١٥٧).

ولم يقف الأمر ببودلير عند حد ترجمة «بو» بل لقد سمح لتأثيره أن ينضح على «كل سطر من سطور ديوانه أزهار الشر» كما يحدثنا «ليمان» - مؤرخ الجمال الرمزى (١٥٨) -، كما استفاد بأفكاره فى فلسفة العمل الفنى وبنى عليها بعد أن صهرها فى نسيج جديد أكثر خصوصية وابتكاراً (١٥٩).

والحق أن «بو» لم يؤثر فى «بودلير» وحده، «فملارميه» قد ترجم ديوان شعره وتمثله، كما أن نزوعه إلى فوضى الحواس كان أساسًا للرؤى البصرية وتراسل

(١٥٦) A,G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 138

(١٥٧) النص عن: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ١٠٩ .

(١٥٨) A.G. Lehman, The Symbolist Aesthetic in France P. 139

(١٥٩) J. Stwart, Poetry in France and England, P. 140

المدركات عند رائد من رواد الرمزية هو «آرثر رامبو» كما سيتضح فيما بعد. بيد أن إعجاب الرمزيين لم يتركز على شيء من آثار «بو» قدر ما تركز على فلسفته فى الخلق الفنى ممثلة فى مبدئه الشعرى The Poetic pirnciple الذى بسطه فى محاضرة ألقاها تحت هذا العنوان سنة ١٨٤٨، وفيها يقسم قوى النفس إلى ثلاث: العقل والضمير والنفس، فالعقل موضوعه الصدق، والضمير موضوعه الواجب، أما النفس فمعنية بالجمال، وعنها يصدر الشعر (١٦٠)، وهو «الخلق الجميل الموقع» الموحى عن طريق الموسيقى بما يستعصى على التعبير (١٦١).

ولا فرق عند «بو» بين «الشيء والفكرة»، ومن هنا تختلط فى شعره الحقيقة بالخيال، ويغلفه جو ضبابى من الأحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة هى أشكال رمزية لما كان يسطر عليه من سوداوية ورعب وتوق إلى المجهول .. يقول فى قصيدته «إلى هيلين:

ما أجملك وأنت من وراء النافذة
وأنا أراك واقفة كالتمثال
وأنت تحملين الفانوس الذهبى
آه .. أيتها الروح المجسمة من بلاد
هى الأرض المقدسة (١٦٢).

ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن «هيلين» هذه أكثر من أن تكون كائنا ماديًا حقيقيًا وحسب، إن «التمثال» هنا يوحى بذلك الجمال الشكلى الذى كان ينشده «بو»، أما «الفانوس الذهبى» فليس إلا الضوء الهادى إلى تلك «الأرض المقدسة»: أرض المجهول.

---

(١٦٠) د. إحسان عباس: فن الشعر ص ٦١ .

(١٦١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٣١٢ .

(١٦٢) النص منقول عن : إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٧٥ .

ولا نريد أن نخرج بالاستطراد (١٦٣) عن حدود هذا البحث، يكفى أن نعلم أن أثر «بو» فى النظرية الرمزية يرتد إلى مفهوم الشعر عنده، ثم إلى عنايته بإيحاء العمل الشعرى موسيقيًا وصوتيًا، واهتمامه - لذلك - ببنية القصيدة واعتباراتها الفنية كالإيقاع، والكلمات والتراكيب، والرموز .. والصور، وفى كلمة واحدة: كل ما يتصل بالشكل الشعرى. ولعل هذا سبب ما يبدو فى شعره من غموض، وما يبدو فى قصصه من مناخات غريبة أثارت إعجاب آباء الرمزية فيما بعد (١٦٤).

وقد واكب اكتشاف الرمزيين «لبو» عامل آخر كان له أثره المباشر فى النظرية الرمزية .. ونعنى:

موسيقى «فاجنر R. Wanger» (١٨١٣ - ١٨٨٣م):

وهى موسيقى يعانيها مستمعها كما يعانيها مبدعها، وتجمع بين الصوت الإنسانى والآلة، للحصول على قمة الاكتمال الموسيقى، وتوحى بتآلفها وتقابلها ومرجعاتها وتحولاتها بأكثر المعانى صفاء وتجريدًا، مستمدة من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير رمزى (١٦٥).

ويبدو أن «فاجنر» قد تأثر فى موسيقاه ببعض المصادر التى استمد منها الرمزيون، فقد قرأ «شوبنهور» وألم بالثقافة البوذية، واستقى منها فنيًا (١٦٦)، ولعل هذا كان سبب ذلك التجاوب العميق الذى أحس به الرمزيون تجاه موسيقاه.

---

(١٦٣) للتوسع فى «المبدأ الشعرى» عند «بو»: انظر : أنطون كرم: الرمزية ص ٢٣ وما بعدها.

(١٦٤) يمكن ملاحظة اهتمام «بو» ببناء العمل الفنى فيما كتبه تحت عنوان «فلسفة التأليف»، كما يمكن ملاحظة اهتمامه بعملية «الخلق الشعرى» فيما كتبه بعنوان «بناء القصيدة» انظر:

A.G. Lehmann, The symbolist Aeshetic in France, PP. 137 - 138

(١٦٥) سعد مكاوى: أفول الآلهة: مقال بمجلة الكاتب مايو ١٩٦١ ص ١٦٧ - ١٦٨، ١٧١ - ١٧٢ .

(١٦٦) المرجع السابق، ص ١٨١، ١٨٤ .

وقد تجلى هذا التجاوت فيما كتبه بودلير سنة ١٨٦١م، يحتفي بعبقرية «فاجنر» ويشيد بإحدى أوبراته، ثم في البناء الفني لشعر «مالارميه» الذى يرى فى موسيقى «فاجنر» «قمة المطلق الرهيبة» (١٦٧).

ولقد بدا ذلك الاتجاه - لاستغلال الموسيقى شعريًا - محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقى قد «سلبته منه»، كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصياغة الرخامية والنحت الكلامى الأملس الذى كان هم البرناسيين (١٦٨).

ومن هنا انصرف الرمزيون إلى موسيقى «فاجنر» يحتذونها، ويحاكون بالتركيب الشعرى طاقتها التعبيرية والإيحائية أملاً فى التغلب على ما أسماه فاليرى «فقر المصادر اللغوية» (١٦٩).



هذا تحليل موجز للظروف الموضوعية التى أحاطت بالرمزية : للأصول البعيدة التي استندت إليها، ثم للعوامل التى مهدت لها أو غذتها، وهى ظروف ثقافية لم تكن لتستطيع وحدها أن تخلق مذهبًا أدبيًا، فخلفها ومعها قانون العبقرية الخلاقة بكل مقدرته على الحركة والابتكار.

وهو ما سنعرض له فى الباب التالى.



(١٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8

(١٦٨) د. إحسان عباس: فن الشعر ص ٦٥ .

(١٦٩) المرجع السابق ص ٦٦ .

الباب الأول

الرمزية مذهباً

الفصل الأول
المناخ الاجتماعي والوجود المذهبي

البيئة الرمزية:

في اعتقاد الباحثين[1] أن السيطرة الروحية للغة والأدب الفرنسيين ترجع أساسًا إلى ما كانت تتمتع به «فرنسا» من نفوذ سياسي، ثم إلى ثراء أدبها وما في لغتها من جاذبية ومنطق ووضوح، بالإضافة إلى الطابع الاجتماعي الفرنسي وما يتميز به من ذوق ولباقة واعتدال.

ونعتقد من جانبنا أن هذه الخصائص الاجتماعية ليست شروطًا حتمية تفسرها طبيعة الجنس ذاته؛ إذ لم يعد لخرافة امتياز الجنس وجود، وإنما هي انعكاسات يسوغها منطق البيئة والحدث الاجتماعي، وفيهما - وليس في أي شيء آخر - ينبغي أن يلتمس التعليل.

ما هي - إذن - طبيعة هذه المناخات المكانية والزمانية في فترة بزوغ الرمزية؟

يرى بعض الدارسين أن إشراق البيئة الفرنسية أكسب الإنسان الفرنسي وضوح الرؤية ونصاعة الحجة ورشاقة العبارة، وأن هذه الخصائص قد هيأت «لفرنسا» مقام الريادة في الأدب الكلاسيكي، على حين أن البيئة الإنجليزية بيئة ضبابية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء والسوداوية، ومن هنا يكثر تفكيره في الطبيعة، والمصير والله، وما إلى ذلك من قضايا شمولية جعلت لإنجلترا مقام الطليعة في الأدب الرومانتيكي، والشعر منه بخاصة[2].

---

(١) ريفارول Rivarel الفائز بجائزة أكاديمية «برلين» لأحسن بحث في سبب عالمية اللغة الفرنسية. انظر: لانسون تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢: ترجمة د. محمود قاسم ص ١٦٦.

(٢) انظر: الأستاذ عمر الدسوقي: المسرحية ط ٣ ص ١٧٦.
في الأدب الحديث جـ٢ (ط ٤ دار الفكر العربي - القاهرة) ص ٢٧٧ - ٢٨٠.

ونحن لا نستطيع أن ننكر أثر البيئة المكانية في النتائج الأدبي، شريطة ألا يكون هذا الأثر هو التفسير الوحيد الذي نقدمه للظاهرة الأدبية؛ لأنه - مهما كان خطره - أثر تفسيري يتجلى في تصوير معطيات البيئة من مشاهد ومناظر، وذاتي يتراءى في بعض النواحي النفسية(٢م) كالسوداوية في المزاج الإنجليزي انعكاسًا لضبابية البيئة.. ولكن تبقى بعد ذلك عبقرية الكاتب بكل ما فيها من تفرد واستقلال، وأصالته بما تتمثله طبيعته الفنية من مؤثرات خارجية تتيحها وسائل العصر، ثم المحيط الاجتماعي والجمهور الذي قد يجاريه الكاتب فيرضى ميوله، وقد يتعالى عليها فيتوجه فيما يبدعه إلى الخاصة من الناس.

ولعل ج. ستيوارت J. Stewart كان يلحظ القضية من طرفيها حين أشار إلى أن الرمزية «دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسي» لما فيها من غموض يأباه وضوح المنطق الفرنسي واعتداله، ولكنه لا ينسى في الوقت ذاته الروافد الأجنبية التي أسهمت في خلق التيار الرمزي، فيعقب بأن الاحساس «بالحلم» و «العجيب» أتى - فى المقام الأول - من الخارج(٣).

هذا فيما يتعلق بآثار البيئة المكانية للمذهب الرمزي، وهي آثار لا تفسر وحدها - كما قررنا - كل شيء، فما زال هناك الواقع الاجتماعي، وضغط الأحداث السياسية بكل ما تتركه في نفس الكاتب والشاعر من انطباعات إيجابية أو سلبية.

ويأتي في مقدمة هذه المؤثرات، تغير مراكز السلطة في المجتمع الجديد نتيجة سيطرة الطبقة الوسطى (البرجوازية) على مقدرات الأمور، فقد كان القرن الثامن عشر قرن المخاض العظيم بالنسبة للبلدان الأوربية؛ إذ اقترنت فيه الثورة الصناعية بالثورة السياسية والفكرية، وحملت الطبقة البرجوازية عبء الريادة في الميدانين معًا(٣م)، مما

(٢م) انظر مقالاً للدكتور محمد غنيمى هلال: الكاتب بين الفن والجمهور - مجلة الكاتب - فبراير سنة ١٩٦٢ ص ٢٥.

(٣) J. Stewart, Poetry in France and England, p.155

(٣م) انظر: الأستاذ عمر الدسوقي: المسرحية ص ٢٣٢.

وكذلك: د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ص ١٨.

هيأ - أولاً - لنمو الشخصية الفردية، ضرورة أن الفكر البرجوازي فكر فردي تتحكم فيه المصلحة الذاتية قبل أية غاية أخرى، و -ثانيًا- لإبداع فن فردي كان الأدب الرومانتيكي ثم النظرية الرمزية من أهم مظاهره[٤].

فإذا أخذنا بعين الاعتبار ما يتعرض له الفن الفردي في بيئة يتزايد تقدمها العلمي والصناعي - من جفاف وقسوة منشؤهما النظر إليه بوصفه نوعًا من الترف العقلي غير المنتج، علمنا أن سيطرة البرجوازية أسهمت في وجود المذهب الرمزي بتنميتها - أولا- للجانب الفردي، ثم بما خلقته -ثانيًا- من جفوة بينه وبين الجمهور، وهي جفوة تدفع الفنان إلى مزيد من الذاتية والانطواء. وقريب من هذا ما أشار إليه «ب. إبراهام» من أن الفن الفردي أو ما يدعوه الفن للفن تعبير عن حالة من الرفض المتبادل بين الفنان والمجتمع، ينظر فيها الناس إلى المبدعين وكأنهم «سحرة لا فائدة منهم أو طفيليات أو كائنات لطيفة تصلح للزينة»[٥].

ومظهر آخر اقترن «بالثورة البرجوازية»، ذلك أن تحول المجتمعات الغربية إلى مجتمعات صناعية، وتحول العامل -وهو قوام المجتمع من الناحية التشكيلية- من عامل زراعي إلى عامل صناعي، وتحول أصحاب الحرف اليدوية إلى عمال في المصانع الكبرى.. كل هذا أفضى إلى نظرية في العمل مؤداها أنه حيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل؛ لأن العمل معناه التعب، إنما توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث، أو يوجد الفرار من شقاء الحياة، ومن هنا ظهرت المذاهب الفنية ذات النزعة الهروبية ملاذا من آلية العصر[٦]، وهو ما نجد تأكيدًا له فيما نقله «رينيه دوميك» في شرح نظرية الشعر الرمزي إذ يقول:

---

(٤) انظر: د. لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث (الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠م) ص ٢٣.

(٥) انظر المظاهر الثلاثة التي أجمل فيها «ب. إبراهام» علاقة الفن بالمجتمع في: دنيس هويسمان: علم الجمال: ترجمة أميرة مطر ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٦) انظر: د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (دار المعارف سنة ١٩٥١م) ص ٤٤ - ٤٥.

إن الإنسان المعاصر مخلوق استنفدت طاقته العصبية وأنهك خياله. وحين يقرأ كتابا أو قصيدة فإنه يزدردها ثم يتقيؤها دون هضم، ومرد ذلك إلى أنه استنفد حياته فأصبح عاجزًا ممزقًا، ولم يعد التفكير متعة في نظره بل عملاً شاقًا مرهقًا. ونحن نريد أن نعامله على أنه مشوه لا يستطيع أن يمضغ أو يزدرد، نريد أن نقدم له تغذية صناعية.. بحيث «يتشرب عصير الأفكار كما يتشرب البلل في الحمام»(٧).

وقد توجت جهود الطبقة البرجوازية من أجل التحرر والسلطة بقيام الثورة الفرنسية التي كان تأثيرها في الآداب الأوربية عميقًا بما أوحته من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع، حتى لقد رأى الكتاب في «باريس» الثائرة «عاصمة العالم»(٨)، بالإضافة إلى ما قررته من مبادىء إنسانية وسياسية أصبح فيها الشعب مصدر السلطات ومطلق السيادة، وهي مبادىء كان أساسها الاعتقاد بصلاح الطبيعة البشرية اعتقادًا أصبح منبع المحن القاسية التي زلزلت -فيما بعد- ثقة الناس بقيم الثورة الوليدة(٩).

وكانت «ووترلو» الفصل الختامي من فصول ذلك الصراع الذي دار بين قوى الثورة المنتصرة وجحافل الأعداء المتربصة (سنة ١٨١٥).. وهي نهاية لا تهمنا في ذاتها بقدر ما تهمنا في انعكاسها على تلك النفوس الحساسة من أدباء ذلك العهد؛ إذ خلقت رد فعل من الانطواء والتشاؤم والتوقع يصوره «ألفريد دي موسيه» في «اعترافاته» بقوله:

توزعت الشبان الذين عاصروا ذلك العهد ثلاثة عناصر، فمن خلفهم ماض قضى عليه قضاء أبديًا ولكنه لا يزال يرتجف في أنقاضه مع جميع الأفكار العتيقة

(٧) نقلا عن: مكسيم جوركي: بول فرلين والانحلاليون - مجلة «المجلة» أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٣.

(٨) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ١٩ - ٢٠.

(٩) هـ. أ. ل. فشر: تاريخ أوربا في العصر الحديث: تعريب: أحمد نجيب هاشم. وديع الضبع (دار المعارف - ط٣) ص ١٦.

لعهد السلطة المطلقة - وأمامهم فجر مقبل غير محدود الأفق تنبعث منه الأضواء الأولى للمستقبل. وبين هذين العالمين: ما يشبه المحيط الذي يفصل القارة القديمة (أوربا) من أمريكا الفتية.. غامض متردد لا يدرى له كنه.. بحر متلاطم الأمواج مليء بحطام السفن.. يتمثل في العصر الحاضر الذي يفصل ما بين الماضي والمستقبل، ليس بواحد منهما، ولكنه يشبههما كليهما حيث لا يدري المرء في كل خطوة أيمشي على زرع أم على حطام»[١٠].

وكان على هذا العهد أن يواجه مرة أخرى تيارين قويين: أحدهما تيار يتغنى بمجد الماضي كما تحقق على يد الإمبراطور الكبير «نابليون».. وكان هذا التيار أدبيًا تمثل في أغاني بيرنجيه Beranger وقصائد فكتور هوجو Victor Hugo، وثانيهما تيار جمهوري اشتراكي استهدف تنظيم المجتمع على أساس اقتصادي.. تزعمه سان سيمون Saint Simon، وكانت الغلبة للتيار الأول فعادت الإمبراطورية مرة أخرى باعتلاء نابليون الثالث عرش فرنسا منذ بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر[١٢]. ولكن كل هذه التموجات في المجتمع الفرنسي لم تهزه بمثل ما هزته تلك الحروب التي دارت رحاها في عهد «لويس نابليون» والتي كانت آخر حلقاتها تلك الحرب المعروفة بحرب «السبعين» التي نشبت بين فرنسا وبروسيا سنة ١٨٧٠ واندحرت فيها فرنسا، حيث سلخ منها الألزاس، واللورين، وفر نابليون الثالث، وانهارت الإمبراطورية انهيارًا يذكرنا بنهاية نابليون الأول في تطوراته، بل وفي نتائجه وأثره في وجدان الشعب الفرنسي بعامة، ووجدانه الفني بخاصة[١٣]. فمثلما أدى انهيار نابليون الأكبر إلى حركة انطواء

(١٠) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ٢٠ - ٢١.

وانظر ترجمة أخرى للنص نفسه في: د. مندور: محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٤١ - ٤٣.

(١١) فشر: تاريخ أوروبا في العصر الحديث ص ١٣٥.

(١٢) اعتمدنا في هذا العرض التاريخي على مرجع «فشر» السابق الذكر - انظر ص ١٦٤ - ١٦٧.

(١٣) المرجع السابق ص ٣٠٣ وما بعدها.

رومانسي، أحدثت هزيمة «السبعين» تيارًا رمـزيًا مثاليًا يرى في الفن كل آماله التي خابت على مستوى الواقع القومي[١٤].

ومن كل هذه الأطوار القومية يبدو المناخ السياسي مهـيأ بطبيعته لنشأة مذهب كالرمزية، فـقد كان انتشـار الفكرة الاشتراكية في النصف الأول مـن القرن التاسع عشر مـناسبًا لظهور مـا أسماه «مارتينو» بالفن النافع، وفـي عام ١٨٥٠م «كان رد الفعل البونابرتي في صالح «الفن للفن» بصورة غير مباشرة»[١٥]، وهو يقصد بالفن للفن كل نزعـة توجه اهتـمامـها إلى الجـمال الفني مـجردًا عن أية غـاية خلقـية واجتماعية.

وقريب من هذا ما ذكره «سـارتر» في كتابه عن «بودلير» حين لاحظ أن هذا الأخير لم يجد من راحة إلا بدءًا من عام ١٨٥٢م عنـدما أصبح التقدم بدوره حلمًا ميـتًا بالماضي. . لقد استـطاع أن يعيش حياة آسنة هادئـة في مجتمع الإمـبراطورية المتعثر المـتحشرج[١٦]؛ إذ كانت «برجوازية «لوى فـيليب» تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم»[١٧].

وإذن فقد كانت الحركة الرمزية تعبيرًا عن الرفض غير المباشر للواقع السياسي والاجتمـاعي في بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عـشر. . وهو رفض كان يأخذ صـورًا تختلف أزياؤها وتتفـق جواهرها، فحـينًا كان يصل إلى حد الهـجاء الصريح للقيم الاجتماعية السائدة:

---

(١٤) وهو ما يقرره جوركي إذ يقول: لو كان في «باريس» متـاريس في العقد التاسع لكان من المحتمل جدًا ألا يبقى منحل واحد في العقد التالي.

ويقصد بالمتاريس حركـة الثورة التي ابتلعتها الإمبراطورية العائدة، كما يقـصد بالمنحلين الشباب الرمزي: انظر: جوركي: بول فرلين والانحلاليون - المجلة أغـسطس ١٩٦٣ ص ٥٢.

(١٥) **P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 213.**

(١٦) يقصـد إمبراطورية نابليـون الثالث التي جاءت فـي أعقاب ثورة سنة ١٨٤٨م - انظر: سـارتر: بودلير - ترجمة جورج طرابيشي - دار الآداب - بيروت ط ١ ص ١٨٤.

(١٧) المرجع السابق ص ١٤٦.

وعما قليل ستدق الساعة المقدرة
في كتاب الغيب، التي يحين فيها للحظوظ.
ويحين للفضيلة، وقد أصبحت
بمثابة حليلتك العذراء
ويحين للندم، «يا له من ملجأ أخير»
يحين لها جميعًا في هذه الساعة، أن
تهتف بك: مت أيها الجبان المسكين
فقد أفلتت منك الفرصة، ولات حين مناص»[١٨]

(بودلير: أزهار الشر)

وحينًا آخر كان يتخذ شكل التمرد الحاسم ضد كل قانون حتى ليصرخ رائدهم «مالارميه» في وجه «موريس باريس» أن «لا قانون»[١٩]، وإلغاء القانون هنا عمل ذو دلالة نفسية مرضية يطلق عليها علماء النفس اسم «الخلفة» ويعرفها «لورنس شافر» بأنها: «انسحاب مسرف في الشدة دون نغمة انفعالية قوية»[٢٠].. وهو لا يقصد بالانسحاب سوى العزلة الاجتماعية التي نجد نموذجًا لها في الظاهرة الرمزية.

ويرد «مكسيم جوركى» هذا التمرد الرمزي إلى سبب مرضى، ولكنه يفسره بالحساسية المفرطة التي كان يتمتع بها الرمزيون، فحين كانوا «يرون ما يجرى حولهم لم يكن يسعهم إلا أن يشعروا أنهم محقون في جنونهم. كانت أعصابهم

---

(١٨) نقلاً عن: مكسيم جوركى: بول فرلين والانحلاليون - ترجمة فؤاد دواره - المجلة - أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٠.

(١٩) انظر نماذج لهذا التمرد حتى في أزيائهم الشاذة: المرجع السابق ص ٥١ - ٥٢ وكذلك: مقدمة أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ١٤.

(٢٠) لورنس شافر: ميادين علم النفس بإشراف ج. جيلفورد: المجلد الأول - (دار المعارف سنة ١٩٥٥م) ترجمة مجموعة - ص ٣٧٧.

مشدودة الإحساس إلى حمأة الأمراض النفسية، وكانوا مسرفي الحساسية.. كانوا شبانًا ظمئين للحياة، ولكن الإنهاك لحقهم قبل أن يولدوا»[٢١]؛ وذلك لأن «الجو الثقافي المعاصر في أية مدينة أوربية يمثل صورًا تفيض بكل أنواع التباين الاجتماعي، بحيث يصعب معها على شاب حديث السن أن يحتفظ بتوازنه العقلي مدة طويلة، ومن المحزن أن «لباريس» هذا التأثير الممزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبي في الحياة الباريسية، والصخب الفرنسي»[٢٢].

إنه إذن الإنهاك النفسي النابع من إحساسهم بانهيار قيم «المدينة» العصرية سياسيًا واجتماعيًا، ثم هو الشعور بالهزيمة والفراغ.. كتب بودلير إلى أمه يقول: ما أحس به هو خيبة محددة، إحساس بانعزال لا يحتمل، غياب كلي للرغبات، واستحالة إيجاد أي تسلية»[٢٣].

وإشارة بودلير هذه تمس عصبًا هامًا في تكوين الشخصية الرمزية، وهو ما يمكن أن يسمى «العزلة المعنوية»، فعزلة الكاتب هنا ليست مادية، بل هي كما يقرر سارتر «العوم في العدم»[٢٤] يحسه الإنسان حتى لو كان في وسط جمع حاشد، ثم هي عزلة من الجانبين: فرضها المجتمع قبل أن يفرضها هو على نفسه، فإذا أردنا أن نفسرها بمنطق البيئة البشرية آنذاك وجوب أن نعرض لمفهوم الثقافة البرجوازية، فهي ثقافة ترتبط بالأهداف الكبرى للطبقة الوسطى، ونعني الربح والثراء والسلطان، ومعنى ذلك أنه إذا انحرف أحد أفرادها فأصبح شاعرًا أو فنانًا، فهو مترف يلهو، ومن ثم أصبح المثقفون فنيًا في عزلة عن أبناء طبقتهم[٢٥]. أصبحوا كما يقول

(٢١) جوركى: بول فرلين والانحلاليون: المجلة أغسطس ٦٣ ص ٥٢.
(٢٢) جوركى: بول فرلين والانحلاليون: المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢.
(٢٣) سارتر بودلير ص ٣٣.
(٢٤) المرجع السابق ص ٥٩.
(٢٥) بتصرف عن: د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٣٥ - ١٣٦.

«سارتر» في حالة «انخلاع طبقي حقيقي» نتيجة نفي المجتمع البرجوازي لهم من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ لأنهم كانوا يستهينون بتلك الطبقة بعد أن عاشوا قرابة المائتي عام في رعاية «أرستقراطية» أغرتهم بازدراء ما عداها من الطبقات(٢٦).

فإذا أضفنا إلى ذلك أن السواد الكادح من الشعب في تلك الفترة لم يكن ليفهم عن هؤلاء الكتاب المثقفين أو يقدرهم بدافع الظروف الاجتماعية السيئة التي كان يعيشها(٢٧)... علمنا أن الفنان في الفترة الرمزية كان بين تيارين معاديين تمامًا: البرجوازية التي نفته اجتماعيًا، والكادحين الذين سلكوا إزاءه مسلكًا سلبيًا؛ لأنهم لم يكونوا في حالة تسمح لوعيهم الفني أن يتنفس ويستجيب.

ومن هنا كان فنان ذلك العهد روحًا شاردة.. غريبًا في عالم غريب.. إن غنى فليس لما يغنيه صدى؛ لأن بينه وبين الجمهور ودًا مفقودًا، وإن تكلم فبلغة خلت من معناها ووظيفتها، ذلك أن من أهم مظاهر اللغة ما يمكن تسميته «بالمشاركة الاجتماعية»، وهو مظهر لا يتميز بشيء إلا أنه يشد أواصر العلاقة بين المتكلم والسامع(٢٨)، وأين هي «المشاركة» في نتاج كاتب يحس إزاء مجتمعه بانفصام حقيقي؟

ويرى «باورا» Bowra -مؤرخ الرمزية- أن الانسحاب الرمزي من الحياة العامة كان اتجاهًا صوفيًا أكثر منه تعاليًا أو سلبية، فحساسية الجمال تستأثر بعشاقها إلى درجة تجعلهم يعقمون من ناحية الأحداث اليومية ومطالب الحياة الفجة، والإخلاص للجمال آنئذ يستدعي تركيزًا أو تجردًا يستحيل كلاهما على أكثر الناس... يود Des Esseintes بطل رواية «هويسمان Huysmans» المسماة «بالعكس Arebours»: «أن يختفي بعيدًا.. عن العالم.. أن ينسحب إلى حيث

(٢٦) انظر دراسة تطبيقية لسارتر عن هذا الفصام الطبقي ممثلا في «بودلير»: بودلير ص ١٤٨-١٥٦.

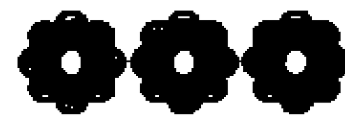
(٢٧) الأسس النفسية للإبداع الفني ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٢٨) انظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ٢ - (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٠م) ص ١٦٢-١٦٣.

يسكن هذا الضجيج المنبعث عن تلك الحيــاة الجافة. . والذي يفرش الشوارع بالقش من أجل أناس ممروضين».

أما بطل رواية «Axël» «لفلييه Villiers» فيصيح «الحياة!! إن خدمنا سيفعلون ذلك من أجلنا»(٢٩).

وفي اعتقادنــا أن تفسير العزلة الرمزية يجب أن يســتوعب كل البواعث التي خلقـتهـا، فلم تكن تلك العزلة تعـبيـرًا عن «الفصـام الطبـقي» وحده كـما رأى «سارتر»، ولـم تكن ضرورة أملاها التصوف الجمالي فحسب كما أشار «باورا»، بل كانت تعبيرًا عن كليهما، فحين أحس الجمهور «بأن الشعر الجديد فوق إدراكه تحول إلى أدباء من نوع ردىء»(٣٠) بينما انطوى الرمزيون على أنفـسهم يغنون لها، ولها وحدها، محرومين من ذلك المنبع الثـرى الذي لا يتفجر إلا من قلب «الشارع». . نعنى «الحياة العامة».



الوجود الرمزي
(النشأة. التطوُّر. الامتداد)

في المذهب الرمزي تتجاور وحدة الاتجاه وذاتية الأديب واستقلاله، على نحو قد يدعو إلى الشك في صلابة هذا التيار وقدرته على خلق مدرسة أدبية ذات أفكار وآراء مشتركة، وبخاصة إذا اعـتبرنا هذه الانشقاقات التي برزت داخل المذهب ذاته فكانت باعثًا على انهياره(٣١).

(٢٩) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12 - 13.**

(٣٠) السابق ص ١٣.

(٣١) ستفصل القول في هذا الموضوع فيما بعد - انظر: **P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.**

والحق أن الرمزية - شأنها شأن أي مذهب أدبي - لا تنكر على الأديب حقه في الأصالة والتفرد، فهي قد سمحت لأحد أعلامها - بول فرلين - بأن ينحو نحو التأمل الذاتي، بينما مال «رمبو» إلى توق الرحيل والرؤى العجيبة والوعي الكامل بالألوان والأصوات والعلاقات، أما «مالارميه» فانصرف إلى المطلقات والفكر المجرد والبحث عن لغة صالحة للإيحاء بما يستعصى على التعبير(٣٢).

ولكن هذه الاهتمامات الخاصة لم تمنعهم جميعًا من الحركة داخل إطار عام غير واع ولا مقصود(٣٣).

ويتضح هذا الإطار العام في موقف الرمزية من الوجود؛ إذ كانت تنظر إليه نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجي هو في رأيها أكثر واقعية من عالم الحس، هو عالم الجمال والمثال «I'déal» - «Le Beau» الذي أراد الرمزيون تحقيقه فنيًا(٣٤).

ولأن هذا الجمال المثالي خاص وغامض كان عليهم أن يلجأوا في التعبير عنه إلى الإيحاء، باستخدام الرموز التي تعدى بهذا الجمال ولا تقرره.. وهنا تتجلى أصالة الشخصية الرمزية، فبينما كان «بودلير» يستقى هذه الرموز من حقل الطبيعة الحية التي «يتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة(٣٥)»، لجأ «مالارميه» إلى حقل انطباعاته الموار يستمد منه رموزًا هي غاية في الخصوصية والتعقيد.. إن اتضح بعضها فإن بعضها الآخر ما يزال في ظلمة تامة بحيث يصعب الاقتناع بأنه كان يعنيه فعلاً(٣٦).

آية هذا أن ذاتية الأديب الرمزي وتميزه بلون خاص لا يمنع من وجود صعيد واحد يقف عليه الجميع، وهو ما يمنح الرمزية قيمتها المذهبية باعتبارها تيارًا -move ment محددًا، له أصوله ومعالمه المشتركة.

---

(٣٢) راجع: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٢٦.

(٣٣) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 1.

(٣٤) المرجع السابق ص ٣.

(٣٥) المرجع السابق ص ٦.

(٣٦) المرجع السابق ص٧.

وتتضارب الآراء في بدايات هذا المذهب تضاربًا يصل في بعض الأحيان إلى تحديدها بمطلع القرن التاسع عشر رجوعًا بها إلى الماضي، أو نهاية القرن ذاته - إرجاء لها إلى المستقبل، فبينما يقرر بعض الدارسين أن أول مبشر بالرمزية مذهبًا فنيًا واعيًا هو الشاعر فرايدريش فون هردنبرج Freidrich Von Hardenperg المعروف باسم «نوفاليس Novalis» (١٧٧٢-١٨٠١م)[٣٧]، يحصر «لانسون» الأزمة الرمزية ما بين عامي ١٨٨٦-١٨٩٨م[٣٨]، على حين تحدد بعض المصادر بدايتها بسنة ١٨٨٠م[٣٩].

والحق أن الظاهرة الأدبية تند عن مثل هذا التحديد الصارم، وإن الدراسة المنهجية يجب أن تتعقب الظاهرة دون محاولة لإخضاعها لأية قوالب معدة أو تصنيفات قاطعة، فالحركة الرمزية لا ترجع إلى بداية القرن التاسع عشر؛ لأن «نوفاليس» - بافتراض رمزيته - كان نموذجًا فريدًا لم يتسع ليصبح تيارًا أدبيًا عامًا. كما لا تتأخر حتى سنة ١٨٨٠؛ لأن الطبعة الأولى من ديوان بودلير «أزهار الشر» ظهرت في يونيو سنة ١٨٥٧م[٤٠]، وبعدها تعاقب النتاج الرمزي على أيدي «مالارميه» و «فرلين» و «رامبو» الذين ظلوا مجهولين نسبيًا لفترة من الزمن بدأت بعدها شهرتهم، ففي سنة ١٨٨٤م كتب «هويسمان» عمن دعاهم «الشعراء المنبوذين» (يقصد الرمزيين) الذين سرعان ما أصبحوا محط الأنظار، وموطن إعجاب الطليعة المثقفة آنذاك[٤١].

---

(٣٧) راجع مجلة علم النفس - المجلد ٤ العدد ٣ - فبراير سنة ١٩٤٩ - مقال بقلم عدنان الذهبي بعنوان: سيكولوجية الرمزية ص ٣٥٥.

(٣٨) جوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ترجمة د. محمود قاسم ص ٤٥٨.

(٣٩) **«Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.**

(٤٠) شارل بودلير: أزهار الشر: مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية - أبريل سنة ١٩٦١).

(٤١) **W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.**

وربما اعتبرنا سنة ١٨٨٥م مركز الثقل بالنسبة للكيان الرمزي، فقد كانت بداية لمرحلة أكثر عمقًا وشمولاً أخذت الصبغة الرمزية فيها تغلف نتاج الكثيرين من الشبان، الذين كان لهم فضل التقنين للحركة، ونقلها من مجال النزعات الفردية ممثلة في «بودلير» و «رامبو» إلى نطاق المذهب الأدبي ذي الأسس الجمالية والفنية المحددة[٤٢]، كما كان لهم فضل إطلاق تلك التسمية التي سيعرف بها ذلك المذهب على مدى تاريخه[٤٣].

ففي عدد الفيجارو Le figaro الصادر في الثامن عشر من أيلول (سبتمبر) ١٨٨٦م، أعلن جاس مورياس Jean Moreas هذا الشعار (الرمزية) وتبناه[٤٤] بدلاً من ذلك المصطلح الذي استعمله «جوتييه» في وصف الروح السائدة في ديوان «أزهار الشر» لبودلير والذي عرف به الرمزيون لفترة من الزمن، ونعني بذلك مصطلح «المنحطون أو الانحطاطيون Décadents»[٤٥]. ومنذ ذلك الحين و «الرمزية» علامة بارزة على مسار التاريخ الأدبي.

هذا فيما يتعلق بنشأة التيار الرمزي، أما فيما يخص تطوره على المدى الزمني فسنعرض لمعالمه الكبرى في إيجاز متحاشين الدخول في تفصيلات تأباها طبيعة هذا البحث من ناحية، وليس فيها كبير غناء بالنسبة لنتائجه من ناحية أخرى.

---

(٤٢) نذكر من هؤلاء الشبان رودنباخ **Rodenbach**، فيرهارن **Verhaeren**، جان موريس **Jean Moreas** الذين ظهروا قبل سنة ١٨٨٥م، ثم: لافورج **Laforgue** ودي رينييه **H. de Régnier** وفيليه جريفن **Viele Griffin** الذين بدأوا في نشر نتاجهم منذ سنة ١٨٨٥م، ثم اقتفى أثرهم ريمي دي جورمون **Remy de Gourmont** سنة ١٨٨٦م، ثم ميترلنك **Maeterlinck** سنة ١٨٨٩م.
انظر المزيد في: **«Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.**

(٤٣) **W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.**

(٤٤) د. ناصر الدين الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي (دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٩م) ص٤٨.

(٤٥) د. إحسان عباس: فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٩م ص ٦٦.

الأطوار الرمزية.

(أ) الطبقة الأولى أو جيل الرواد:

وهم النماذج العليا للتيار الرمزي، وشعراؤه الرئيسيون فيما يرى «باورا»، ويأتي في مقدمتهم:

شارل بودلير Charles Baudelaire(٤٦) (١٨٢١-١٨٦٧م).

وهو شاعر من طراز فريد؛ إذ اتسع وجدانه الفني لاستيعاب مجموعة من المؤثرات التي تعددت مصادرها وأتيح لها من أصالته ما أحالها خلقًا جديدًا، فقد قرأ «راسين» و «ديدرو» مثلما قرأ «سانت بيف» و «هوجو» و «موسيه» و «بيرون»، كما تأثر تأثرًا واضحًا بالكاتب الإنجليزي «توماس دي كوينسي» وأقبل مثله على تعاطي المغيبات إيمانًا بأنها تلهب الخيال وتضاعف قوة التصور وتحرره من سلطان الحواس(٤٧).

ومن ناحية أخرى لم يكن معقولاً أن ينمو بودلير في بيئة الشعر البرناسي دون أن يتأثر به تأثرًا دعا بعض الدارسين إلى اعتباره - على الأقل في بواكير حياته الفنية - شاعرًا برناسيًا، مستشهدين بتقبله لآراء تيوفيل جوتييه - Theophile Gautier

---

(٤٦) ولد في ٩ أبريل سنة ١٨٢١ بباريس ثمرة لزواج غير متكافئ بين والد جاوز الستين وأم لم تتخط السابعة والعشرين من عمرها، ولذلك كانت صدمة قاسية حين توفي والده وهو ما زال طفلاً فتزوجت والدته من ضابط شاب حرم شارل الصغير حنان أمه التي كان يحبها لدرجة غير عادية. ولم يستطع التوافق مع كيان الأسرة الجديدة فاستقل عنها بحياته التي تحررت من القيم الاجتماعية السائدة مثلما تحررت من الروابط العائلية، ومنذ ذلك الحين يولد «بودلير» الشاعر الذي اختار لنفسه أسلوب حياة تزدوج فيه الأناقة الأرستقراطية المفرطة «الدانديزم» بشهوانية شاذة تجلت في علاقته بغانية يهودية تدعى سارة نظم فيها جملة من قصائده، ثم بممثلة زنجية يسمونها «جان دوفال» تغنى بها في مجموعة أخرى من قصائده. وقد كانت هذه المغامرة العاطفية وبالاً عليه إذ أصابته بداء الزهري الذي ظل يعاني منه حتى مات سنة ١٨٦٧م بعد أن خلف للتراث الأدبي عدا «أزهار الشر» مجموعة من قصائد نثرية صغيرة **Petits Poémes en Prose** وكتابًا بعنوان الجنات المصطنعة **Les Paradis Artificial** وتأثيرًا بالغ المدى في الشعر الرمزي بعامة.

انظر: لانسون ص ٣٩٩-٤٠٠، مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة (الدار القومية سنة ١٩١٦) ص ٧ - ٢٤ وكذلك: سارتر: بودلير ص ١٦-١٨.

(٤٧) مقدمة «أزهار الشر» بقلم محمد أمين حسونة ص ١٠ و ١٤ و ٢٣.

وترحيبه بمبدأ الفن للفن، رغم أن هذا المبدأ لا يتضح تمامًا في بعض قصائده ذات النزعة الخلقية(٤٨).

والواقع أن بصيرة الدارس الأدبي لا تخطىء هذه المسحة البرناسية في بعض قصائد أزهار الشر، وبخاصة تلك التي يتوجه هم بودلير فيها إلى تأمل نماذج فنية في الرسم والنحت، كقصيدته «القناع» التي يتغنى فيها «بتمثال رمزي مطابق لذوق عصر النهضة» على نحو موضوعي يذكرنا بطريقة البرناسيين(٤٩). ولكن تلك النزعة البرناسية تتضاءل بجوار ذلك الإعجاب الفني العميق الذي كان يستشعره بودلير تجاه أدب «ادجار آلان بو». . وهو إعجاب تصطبغ به كثرة من قصائده سواء في تحريها «للمبدأ الشعرى» كما وضعه الكاتب الأمريكي، أو في تلك الغربة «الممزوجة بحزن عميق»(٥٠).

بودلير «والرعشة الشعرية الجديدة»

والتعبير «بالرعشة الشعرية الجديدة» هو التحية التي استقبل بها فكتور هوجو مولد أزهار الشر Fleurs du Mal لبودلير حين صدر في ١٨ يونيو سنة ١٨٥٧م فأحدث ضجة في الأوساط الأدبية والرسمية، وانقسم النقاد إزاءه ما بين متهم بالميوعة والانحلال، ومعجب يرى أن الديوان يطرح مشكلة الرذيلة على نحو جديد، و «أن الشاعر لا يسعد أمام منظر الشر وإنما يواجه الرذيلة كعدو لها. . يتحدث بمرارة المغلوب الذي يسرد هزائمه. . لا يخفى شيئًا. . ولم ينس شيئًا»، ولكن هذه الرؤيا الجديدة لم تشفع للشاعر الذي حوكم رسميًا وقضى عليه بغرامة مالية وبأن يحذف ستًا من قصائد ديوانه(٥١) رأت فيها المحكمة من

---

(٤٨) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 249.

(٤٩) انظر هذه القصيدة في: أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٧-٦٨.

(٥٠) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٣٨.

(٥١) انظر مقدمة أزهار الشر - الترجمة العربية بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ - ٢٥ وكذلك: د. على درويش: أزهار الشر «مجلة الشعر» أبريل ١٩٦٥ ص ١١٧.

الضجر والغرابة ما يزعج حساسية القارىء المنافق Hypocritical reader – على حد تعبير بودلير ذاته(٥٢).

والحق أن هذه الإدانة لم تضعف إيمان «بودلير» بتجربته الفنية الرائدة، بدليل أنه كتب بعد صدور هذا الديوان بأعوام يقول: إنني للمرة الأولى في حياتي شبه راض، فالكتاب شبه جيد، وسيبقى شاهدًا على تقززي وبغضي لكل شيء»(٥٣). كما لم تضعف ثقة الدارسين في قيمة تلك الإضافات التي زود بها الديوان عالم التجربة الشعرية، فقد كان «بودلير» أول من أعرض عن الموضوعات المصقولة التي جرى العرف عليها، مستمدًا مادته من قلب الحياة الباريسية اليومية مهما بلغ عنفها وابتذالها، وبدت لهجة شعره جديدة كل الجدة بما فيها من شهوانية حزينة تتخللها شطحات مثالية مفاجئة، وحساسية وثنية تخالطها نزعة صوفية، وقلق تجاه السر الغامض الذي يستوعب الوجود – ومن ثم نفهم كلمة «هوجو» بان «بودلير» «زود الفن برعدة جديدة»(٥٤).

ولكن هذه الشهوانية الصوفية في شعر «بودلير» – كما لاحظها لانسون – تصبح أحجية غامضة بسبب ما فيها من تناقض، ما لم نلاحظ منبعها الأصيل في نفسية صاحبها الذي عاش حياته في صراع بين الخير والشر، بين المخلوق والإله الكامن فيه، بين قدرة الإنسان وفكرة العدم الماثلة أمامه، بين ميل إلى الحياة حتى النشوة وخوف من ذلك الملل الذي يعتريه كلما استنفد لذة من اللذات(٥٥)، ولعل هذا هو سر غرامه بالموت – حتى أفرد له جزء خاصًا في ديوانه – باعتباره الأمل الوحيد لمن لا أمل له، ونفوره منه في الوقت ذاته فزعًا مما يكتنفه من فظائع.. يقول:

---

(٥٢) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٥٣) النص منقول عن: د. على درويش: أزهار الشر: مجلة الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١١٤.

(٥٥) انظر: مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة ص ٣٠.

إن الموت هو الذي يواسي - واحسرتاه - والذي يتيح الحياة،

إنه هدف الحياة، والأمل الوحيد،

الذي كالإكسير يدب فينا ويسكرنا،

ويمنحنا الشجاعة على المسير حتى المساء[٥٦].

وواضح أن تغنيه بالموت لا يخلو من حسرة أن يكون «العدم» هدف الحياة وأملها الوحيد.. حتى الجمال عنده لا يخلو من رعب «الفناء»:

أيها الجمال.. إنك تطأ هذه الأجداث وتضحك ساخرًا

وفي جيدك الرعب كعقد من الجوهر

ولؤلؤة ترقص فوق صدرك المزهو[٥٧]»

وإذا كان هذا هو طابع التجربة الذاتية كما عاناها بودلير صراعًا لا يجف ولا يفتر، فكيف تبدت شعريًا؟ أعنى: ما هي طبيعة البناء الفني في قصيدة بودلير؟

ولربما كان أخطر إنجازاته في هذا المقام تخليه عن الرصد السطحي للطبيعة، واستبطانه لها على نحو تغدو فيه الصورة رمزًا لمضمون أغنى وأكمل، «ففي تلك الحالات ذات الطبيعة الروحية، والتي تعلو عن الواقع، يتكشف عمق الحياة من خلال أحداثها اليومية الرتيبة وحينئذ تصبح الحياة العادية رمزًا»[٥٨]، كما تضحى الطبيعة «معبدًا ذا أعمدة حية، تصدر عنها أحيانًا غمغمات لا تبين، ويمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة»[٥٩].

---

(٥٦) بعض المختار من «أزهار الشر» ترجمة د. على درويش: الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١٢٦.

(٥٧) أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧٠.

(٥٨) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٥٩) نقلاً عن Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 6.

وقــد أدى به «استــبطان الطبــيعــة» على هذا النحــو إلى استــخدام الحــواس استخدامًا متكافئًا في الصورة الشعرية، وعدم الاقتصار على الرؤيا البصرية كما كان الحال بالنسبة لسابقيه من الشــعراء، وتلك إضافة إلى «فن» الشعر لا يقلل من أثرها ذلك الشكل الكلاسيكى المتحرج.. الذي ظهر فيه شعره[٦٠]؛ إذ كان «البودلير» من الحساسية الصــوتية واستشعار الوقع السمعي للكلمــات ما خفف من رتابة الموسيقى التقليدية[٦١].

غاية القول: أن «بودلير» -على تحلله- كان مثاليًا، أحب أن يعذب نفسه، بما يكرهه.. ووجد في القــبح بابًا خلفيًا إلى الجــمال[٦٢]، وأن نظريته في العــلاقات واكتشاف الوحدة بين نثريات الطبيعــة أضفت على فوضى الواقع نظامًا جعله صالحًا للإيحاء بما لا يمكن التعبير عنه من خفايا الذات والكون[٦٣].

وبذلك كله كان رائدًا لجيل من الرمزيين سيتخذ من شعره نقطة البداية.

أما بول فرلين Paul Verlain (١٨٤٤-١٨٩٦)[٦٤]:

فهو أول ثلاثة يمكن اعــتبارهم ليس فقط طليــعة «الرمزية» بل طليعــة الشعر الحديث بعامة؛ إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي وبداية للعصر الرمزي[٦٥].

(٦٠) **W.Y. Tindall, Forces .... P. 249.**

(٦١) **J. Stewart. Poetry in france and England, P. 141.**

(٦٢) **Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.**

(٦٣) السابق ص ٢٤٨.

(٦٤) بول فرلين: ولد في متز سنة ١٨٤٤م ونزح إلى باريس في شبابه البــاكر حيث عمل في وظيفة نساخ بدار البلدية، غير أنه كان يطمح للأدب فنشر أولاً ديوانى «القصائد الزحلية» سنة ١٨٦٦م. «وأعياد الغزل» سنة ١٨٦٩م وفي تلك الأثناء تعرف «برامبو» وتأثر به تأثرًا عميقًــا، حتى إذا ما نزح الأخير إلى «إنجلترا» سافر «فرلين» في أثره، وسرعــان ما نشب بينهما خــلاف دموى كان من نتائجه أن ألقى «بــفرلين» في السجن، حتى إذا ما أطلق سراحه أقام مدة في إنجلترا ثم «باريس» حيث انغمس في حياة ماجنة لم يخلصه منها إلا الموت سنة ١٨٩٦م، بعد أن ترك بالإضافة إلى ديوانيه الســابقين، ديوانين آخرين هما: «أغنيات دون كلام» سنة ١٨٧٤م «وحكمة» سنة ١٨٨٨م. انظر: لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٢.

(٦٥) نقصد بزميله الآخرين: «رمبو» و «مالارميه» انظر المرجع السابق ص ٤٦٢.

وقد بدأ فرلين حياته الفنية شاعـرًا برناسيًا يعنى بالصنعة الشعرية المحكمة(٦٦) ويوجه همه إلى تصوير المحسوسات في لوحات مـوضوعية جامدة «مزهوًا بصفتين يلتزمهـما: حياده الأصم الذي لا يلين لأحـد، وإضفائه على الشكل جمـالاً يشبه المرمر في طبيـعته»(٦٧) وهو ما يظهـر بوضوح في ديوانيه: «القصـائد الزجلية» و «أعياد الغزل».

ولكنه سرعان مـا هرب من تكلف البرناسيين ليجد صوته الحـقيقي في تلك «الغنائية الذاتية» التي تظلل شـعره الرمزي، وتضفي عليه ألفة وإيحاء فـيهما يكمن سر شاعريته(٦٨).

ولربما رجع الفضل في هذا الانقلاب الفني إلى «رامبو» الذي تأثر به «فرلين» تأثرًا أعانه على اكتشاف ذاته(٦٩)، وتوجيهها - بعـيدًا عن الجمود البرناسي - إلى الحياة النفسيـة بكل ما فيها من عمق وخصوبة، ومنذ ذلـك الحين أصبحت أشعاره «صدى أنات اليأس، ووهبت صوتها للتعبير عن آلام الروح الحساسة التواقة للضوء والطهر، تبـحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء إليه، وتحن إلى حب جـارها ولكنها لا تقوى عليه»(٧٠)، وهو ما نلاحظه في ديوانيه الأخـيرين: «أغنيات دون كلام» و «حكمة»، ثم هو ما تجلى أثره فنيًا في قـصيدته «الفن الشعري Art Poétique» التي عكف على وضعهـا في غضون الحقبة من ١٨٧١-١٨٧٣م، والتي يمكن اعـتبارها عرضًا شـعريًا للإيقاعات المتـحررة، ورفضًا للطغـيان الذي كانت تمارسه المـوسيقى التقليدية(٧١)، ولتلك البلاغة العقلية التي يميل إليها الذهن الفرنسي؛ إذ إن الشعر -

(٦٦) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٣ - ٤٦٤.
(٦٧) مكسيم جوركي: بول فرلين والانحلاليون - المجلة - أغسطس ١٩٦٣ ص ٤٨.
(٦٨) J. stewart, Poetry in France and England, P. 144.
(٦٩) تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٤.
(٧٠) مكسيم جوركي: بول فرلين والانحلاليون ص ٤٨ (المجلة أغسطس ١٩٦٣)
(٧١) W.Y. Tindall, Forces .... P. 249.

في رأيه - ينبغي أن «يتعامل» بالإيحاء أكثر مما يعتمد على التقرير وبالأظلال الهاربة أكثر من الألوان البراقة(٧٢) وبكل ما يزدوج فيه المبهم بالمحدد ازدواجًا يوحى بما يستعصى على الوصف والتسمية(٧٣).

وفوق كل ذلك ينبغي أن يكون الشعر موسيقيًا، يحتل موقعه في الذات بطريقة تشبه طريقة الموسيقى: بأحلام اليقظة، والعاطفة غير المحددة(٧٣)، ومن هنا كان للشاعر حق الإعراب عن فكرته أو شعوره بالأسلوب الذي يراه أدعى إلى إخراج هذا الشعور وتلك الفكرة، فمهمة الشاعر أن يحلم لا أن ينظم، وأن يغنى لا أن يكتب(٧٥).

ولم يكن هذا «المبدأ الشعري» الذي وضعه «فرلين» مصادرة إنشائية يعوزها التطبيق، فالحق أن هذا الشاعر حاول في إخلاص استغلال الموسيقى اللفظية Verbal music وحساسية الأصوات(٧٦) للتعبير عن أشد حالاته شرودًا، وهي حالات تزدوج فيها البساطة بالتعقيد، والصوفية بالشهوانية، وتتجلى فيها التلقائية العاطفية المجردة من كل عنصر عقلي(٧٧) عذبة عذوبة الطفولة، ساذجة سذاجة الأغنيات الشعبية.

ورغم أن هذه الموهبة الغنائية الصافية لم تنل ما تستحقه من اهتمام، فقد كان «فرلين» موطن إعجاب الشباب الرمزي بما في شعره من حزن يترقرق ولا يبين(٧٨)،

---

(٧٢) J. Stewart, Poetry .... P. 145.

(٧٣) Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٤) J. Stewart, Poerty .... P. 146.

(٧٥) انظر: إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ط ٢ دار المكشوف - بيروت سنة ١٩٤٥ ص ١٥٢ - ١٥٥.

(٧٦) Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٧) تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٤.

(٧٨) مرجع «تندال» السابق الذكر ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

ورؤى يختلط فيها الحلم بالواقع، والشعر بانطباعات الحواس بحيث يغدو الشيء الموصوف رمزًا Symbol يمثل أخص العواطف(٧٩).

أضف إلى ذلك عنايته بمرونة الإيقاع الشعري، وهي ناحية من نواحي التجديد الفني يرجع الفضل الأكبر فيها إلى صديقه الشاعر الرمزي:

أرثر رامبو: Arthur Rimbaud (١٨٥٤-١٨٩١).

تلك العبقرية المبكرة والروح العاصفة الثائرة التي اهتصرت الشعر أو اهتصرها الشعر فقالت كل ما عندها بين الخامسة عشرة والتاسعة عشرة ثم لم تعاود(٨٠).

بدأ «رمبو» يكتب الشعر سنة ١٨٧٠م على الطريقة البرناسية أولاً، ثم على طريقة بودلير، ولكن شخصيته الفنية المستقلة ما لبثت أن استحصدت حين ألقى عن كاهله عبء التقليد وأخذ منذ سنة ١٨٧١م يحاول شعرًا «يعرض كل خميا الوجود الروحي» ويجتاز منطق العقل والمادة في شبه غيبوبة صوفية تدق باب المجهول، وتغامر في «أنهار همجية» طالما حن إليها في أحلامه الأولى(٨١).

وقد كانت وسيلته إلى ذلك موهبة بصرية Visionary faculty تقصد بالتراسل السحرى والرقى إلى خداع الحواس والارتفاع فوقها، وهو ما يتضح في إحدى رسائله حين يقول:

إن الشاعر يجعل نفسه قادرًا على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»، وفي لغة خاصة هي «لغة الروح من أجل الروح، لغة تلخص كل العطور والأصوات والألوان» ينبغى عليه أن يوحى برؤاه أو يوضح أشكالها(٨٢).

---

(٧٩) **J. Stweart, Poetry .... P. 145.**

(٨٠) انظر لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ هامش ص ٤٦٣.

(٨١) انظر: **J. Stwerart, Peorty .... PP. 146-147.**

وكذلك: **W.Y. Tindall, Forces .... P. 250.**

(٨٢) **Tindall, Forces .... P. 251.**

وإذا كان هذا هو جوهر نظرية الشعر كما تصورها رمبو، فإن جانبها التطبيقي لا يمكن تمثله بدون الإشارة إلى كتابه «فصل في الجحيم Une Saison en Enfer» وهو مجموعة من الرؤى الغريبة يأباها منطق العقل، ولكننا نسحر بما فيها من قوة مذهلة وجمال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري ذي نغم ظليل في الصوت والإيقاع[(٨٣)].

ثم إن في كتابه هذا تخطيطًا لطريقة شعرية جديدة أسماها «كيمياء الفعل» – Alchimie du Verbe – وهي محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة[(٨٤)] عن طريق استغلال القيم الصوتية والانفعالية للحروف، وهي قيم ينبهنا إليها رمبو في قصيدة أخرى له بعنوان «الحروف الصوتية» خلع فيها على الأصوات المتحركة ألوانًا، فلكل حركة لون توحيه بمجرد سماعها ولكل لون تداعياته وعلاقاته وبذلك يغدو الصوت قيمة نفسية وانفعالية غير محدودة[(٨٥)].

غير أن ما حققه رمبو في نظرية الشعر الرمزي وأثر به تأثيرًا امتد إلى كل زوايا الأدب الحديث: اعتماده في بناء القصيدة على «اللاوعي» و «تداعي الصور» تداعيًا حرًا تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان ولا بالمكان[(٨٦)]. يقول: اكتشفت ألوان الحركات.. اكتشفت لغة شعرية في متناول جميع الحواس.. احتفظت بحقوق الترجمة.. لاحظت ما لا يمكن التعبير عنه.. رضت نفسى على الوهم فكنت أرى مسجدًا مكان مصنع، وجوقة من الدفوف تضربها الملائكة.. وحجرة استقبال في قاع بحيرة.. ثم شرحت أضاليلى السحرية بأوهام من الكلمات»[(٨٧)].

---

(٨٣) J. Stewart, Poetry .... P. 147.

(٨٤) السابق ص ١٤٧.

(٨٥) انظر: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٥٢.

(٨٦) انظر: J. Stewart, Poetry .... PP. 149-150.

(٨٧) Tindall, Forces .... P. 252.

والنص منقول عن كتابه «فصل في الجحيم».. انظر نموذجًا آخر لشعره بعنوان «السفينة السكرى» أورده الدكتور محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٤٢٧ – ٤٢٩.

وبهذا كان ربحو أبًا للتيار السريالي الذي سيستغل نظريته في «اللاوعي» إلى أبعد حد، كما أن مفهومه الشعري عمومًا ترك في الشباب اقتناعًا لا يتزعزع بأن الشعر قوة داخلية تعمل بطريقة ورؤية غامضتين، وإن المنطق والزخرف البلاغي ألد أعدائه(٨٨).

وعلى يد ستيفان مالارميه S.Mallarmé(٨٩) (١٨٤٢-١٨٩٨م) تبلغ الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها، بل إن بعض الدارسين يعتبرونه المؤسس الحقيقي للمدرسة الرمزية(٩٠).

والشعر عند مالارميه «تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض»(٩١)، وهو جمال لا يتحقق في عالم الواقع؛ إذ ليس هذا الواقع إلا رمزًا لعالم حقيقي غير منظور... عالم يرى فيه مالارميه:

.. جزيرة يحملها الهواء..

تراها البصيرة ولا يراها البصر

تمتد فيها الزهور إلى المدى(٩٢)

ولما كانت الألفاظ عاجزة -بثقل ما فيها من محتوى دلالي- عن نقل هذا العالم وتمثيله، كان على مالارميه أن يلجأ إلى خصائصها الصوتية والغنائية للإيحاء بالفكرة المثالية المنشودة(٩٣)، بعد تجريدها من معانيها الوضعية وعلاقاتها

---

(٨٨) J. Stewart, Poetry .... P. 151.

(٨٩) ولد بباريس سنة ١٨٤٢م وعمل مدرسًا للغة الإنجليزية، ويعد الممثل الحقيقي للتيار الرمزي سواء بشعره ذي النزعة التجريدية، أو تلك الندوات التي كان يعقدها في بيته مساء كل ثلاثاء والتي كانت بمثابة مدرسة تخرج فيها جيل الرمزيين الشبان، وقد توفي سنة ١٨٩٨م؛ بعد أن قام بنفسه بنشر مجموعة من نتاجه «شعر ونثر» سنة ١٨٩٣، انظر: لانسون جـ٢ ص ٤٦٤ - ٤٦٥، ودائرة المعارف البريطانية مادة: Symbolists

(٩٠) ج. ستيوارت: انظر كتابه: Poetry .... P. 154.

(٩١) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٤.

(٩٢) Bowra, The Heritage of symbolism, P. 5.

(٩٣) لانسون - المرجع السابق الذكر ص ٤٥٧.

المألوفة[٩٤]، وفي تلك الحالة يتوقف الفهم تقريبًا حيث تقوم الأصوات كما يقوم السياق بكل العمل[٩٥]، بيد أن المشكلة - كما تخيلها مالارميه - لم تكن بهذه البساطة: هب أن الكلمات تحررت من دلالتها العرفية، سيبقى هناك مع ذلك علاقاتها التركيبية Syntax وهي علاقة تشل الطاقة الإيحائية في الكلمات، ولذلك كان على مالارميه أن يخطو خطوة أخرى فيقوم بتفتيت المستوى العادي للتراكيب ليعيد تشكيله من جديد على نحو تصبح فيه الكلمات أشبه بالرقى[٩٦].

وبهذا أضحت القصيدة الرمزية - على يد مالارميه - حرة من المحتوى بمعناه المعهود، حرة من الزمن ومن الظروف الحيوية، بل أصبحت كذلك حرة من العاطفة المسرفة والموضوع، فقد حلت الوحدة السيمفونية Symphonic بين أجزاء القصيدة محل الوحدة المدركة بين جزئيات الواقع الخارجي، وغدا العمل الشعرى كما قال: إبهامًا على القارىء أن يعثر على مفتاحه»[٩٧].

ولئن كان مالارميه قد تطور بفنه في المرحلة الأخيرة من حياته الشعرية، حتى أصبح للشكل الكتابي وترتيب الأحرف فوق الصفحات قيمة إيحائية في نظره، فلسوف نعرض لهذا في حينه، مكتفين بالإشارة إلى أن اتكاءه بشكل أساسي على الإيحاء، وتحرير الألفاظ والأشياء من كثافتها المادية، قد أدى بشعره إلى نوع من الإغلاق يعترف هو نفسه به إذ يقول: فني درب مسدود»[٩٨].

تلك في إيجاز لمحة من فن الطبقة الأولى من الرمزيين الذين شقوا الطريق لجيل مذهبي خالص أتى على أعقابهم.

---

(٩٤) انظر: Tindall, Forces .... P. 253.

(٩٥) Bowra, The Heritage .... P. 14.

(٩٦) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(٩٧) Tindall, Forces .... P. 253.

(٩٨) Bowra, The Heritage .... P. 14.

(ب) الجيل المذهبي والردة الكلاسيكية:

وهو ذلك الجيل الذي أخذ على عاتقه عبء تحديد التيار الرمزي بوصفه مذهبًا أدبيًا له حدوده ومعالمه، وفي نتاجه تبلغ الموجة الرمزية ذروة امتدادها.

ويمكن اعتبار ذلك البيان الذي نشره جان موریاس (١٨٥٦-١٩١٠) في ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦[٩٩] واجهة للمذهب في تلك الفترة، وإعلانًا عن وجوده، وتحديدًا له بقدر الإمكان، يقول موریاس:

«إن الشعر الرمزي ضد الشرح والتسمية والعاطفية المصطنعة والوصف الموضوعي. وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلاً محسوسًا... شكلاً ليس غاية في ذاته ولكنه يستهدف التعبير عن الفكرة وفي الوقت نفسه يظل موضوعًا لها، كما أن الفكرة بدورها لا يمكن إدراكها دون سياق بهي من التشبيهات الخارجية؛ لأن السمة الجوهرية في الفن الرمزي تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها. وهكذا ليست مشاهد الطبيعة وحركات الناس والظواهر المادية في هذا الفن مقصودة لذاتها، ولكن بوصفها مظاهر بسيطة يقصد بها إلى تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار الجوهرية»[١٠٠].

وواضح من هذا البيان مدى ذلك التأثير البالغ الذي أثره مالارميه في جيل الرمزيين المذهبيين، فالنفاذ إلى قلب المحسوسات للوصول إلى جوهرها.... إلى الفكرة المطلقة، هو على التحديد ما كان يحاوله «مالارميه»، وهو ما طمع إليه هذا الجيل من شباب الرمزية[١٠١].

ولضيق المقام عن الاستقصاء الدقيق لأدباء واتجاهات هذا الطور، نكتفي بالإشارة إلى بعض الأسماء التي تألقت في هذه المرحلة، وبالأخص: رينيه جيل

---

(٩٩) هكذا يؤرخه «تندال» بينما يحدده بعضهم بـ: ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٨

انظر: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٦٣، والتاريخ الأول أقرب إلى الدقة.

(١٠٠) W.Y. Tindall, Forces .... P. 254.

(١٠١) انظر: لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٥ - ٤٦٦.

René Ghil وستيوارت مريل Stuart Merrill وجوستاف خان Gustave Kahn الذين نجحوا إلى حد كبير في كتابة قصائد رمزية حقيقية: ربما كان الرمز فيها أحيانًا صورة شعرية، وربما كان نظامًا من الصور، وربما كان في الإيقاع الموحى أو في تركيب الأصوات وانسجامها، بل قد تغدو القصيدة كلها رمزًا حيث تتآزر الأصوات والصور والإيقاعات لتوحي بجو يقرب من جو الموسيقى(١٠٢).

ولكن فترة الصحو لا تدوم طويلاً فسرعان ما انشق هذا الجيل بعضه على بعض، فاتجه فريق إلى دراسة الأصوات ووقعها دراسة علمية تقوم على التحليل المعملي(١٠٣)، بينما أعلن مورياس سنة ١٨٩١م ارتداده عن الرمزية بمعناها المذهبي، وأسس مدرسة سماها المدرسة الرومانية Romane، وبذلك عاد إلى الكلاسيكية الحقيقية والأوزان التقليدية(١٠٤) ولم «يبق على شيء تقريبًا من الأحلام الرمزية لا في الجوهر ولا في الشكل»(١٠٥).

وإذا كان شأن المذاهب الأدبية أن تلقى بكل حدتها وتطرفها في بدايات نزاعها مع الاتجاهات الفنية المناوئة، ثم لا تلبث أن تفيء إلى منطق الاعتدال بعد أن تهدأ حميا الصراع، فإن الرمزية لم تكن بدعًا حين أخذت في هذه المرحلة من عمرها الأدبي ترتد عن جوهر المذهب لتنزع نزعة كلاسيكية لم تقتصر على «موريا‌س» بل تعدته إلى علمين من أعلام الرمزية لذلك العهد، ونعني:

«إميل فيرهارن Emile Verhaeren» (١٨٥٥-١٩١٦م)

وهنري دي رينييه Henri de Regnier (١٨٦٤-١٩٣٦م)(١٠٦).

---

(١٠٢) Tindall, Forces .... P. 254.

(١٠٣) نعني رينيه جيل» وأتباعه: انظر: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٦٤.

(١٠٤) لانسون ص ٤٥٨.

وكذلك: Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(١٠٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(١٠٦) لانسون ص ٤٧٠ - ٤٧٢.

والملاحظ أن هذه الردة الكلاسيكية لم تكن ردة شكلية تحصر اهتمامها في العودة إلى العروض التقليدى - وإن كان هذا في ذاته بالغ الأهمية - بل كانت كذلك تطويرًا للنظرية الرمزية واقترابًا بها من واقع الحياة(١٠٧)، وهو ما يقرره «باورا» حين يلاحظ ما طرأ على المذهب الرمزي بعد سنة ١٨٩٠م من تغيرات أهمها: هجر الأناقة الصياغية المحكمة، والتخلى عن الأبراج العاجية إيثارًا للتجربة الحية، ثم تطوير بعض الآراء فيما يخص فكرة الجمال المثالي «وبناء القصيدة»(١٠٨).

وإذا كانت هذه التطورات في مجملها تلطيفًا لحدة المذهب، لقد كانت من ناحية أخرى إرهاصًا بانهياره، فمنذ أخريات القرن التاسع عشر، وبالذات حين توفى «مالارميه» سنة ١٨٩٨م، بدا وكأن التيار الرمزي يحتضر بوفاة كاهنه الأكبر(١٠٩)، ولكن ذلك لم يمنع من استمرار التأثير الرمزي لفترة تالية من الزمن، وهو ما نراه بوضوح في نتاج الكاتب المسرحي البلجيكي موريس ميترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩م) الذي يعتبر أشهر مؤلفي المسرح الرمزي على الإطلاق، والذي بدأ حياته الفنية شاعرًا رمزيًا سنة ١٨٨٩م ثم وجه همه فيما تلا ذلك إلى تطبيق النموذج الرمزي على خشبة المسرح، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير، فمسرحياته مغلفة بجو يشبه الحلم، يحفها التوقع وينبهم فيها الزمان والمكان(١١٠). أما أبطاله فشخصيات غير مادية، هشة، هوائية، غامضة، تروح وتجيء في ضوء أثيرى فاتن مؤثر(١١١)، وتتحدث لغة إيحائية تعتمد على سذاجة الكلمات وطريقة النطق، وعلى الصمت إذا اقتضى الأمر(١١٢).

---

(١٠٧) Tindall, Forces .... P. 255.

(١٠٨) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 15.

(١٠٩) المرجع السابق ص ١٧.

(١١٠) Tindall, Forces .... P. 260.

(١١١) انظر لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٥٠٥.

(١١٢) Tindall, Forces .... P. 260.

ولميترلنك كثير من المسرحيات تصلح كل منها نموذجًا لهذه السمات التي أشرنا إليها منها العميان سنة ١٨٩٠، بلياس ومليزاند سنة ١٨٩٢م والطائر الأزرق سنة ١٩٠٨م.

آية هذا أن تأثير المذهب الرمزي لم ينقطع تمامًا بانهياره، بل ظل ينبض بحياة غير مرئية في نتاج بعض الكتاب الذين أعقبوا الفترة الرمزية، سواء في أساليبهم أو في ميولهم(١١٣).

فبالإضافة إلى ميترلنك - في نطاق الفن المسرحي - ظهر اللون الرمزي على استحياء في شعر: فرانسيس جام Francis Jammes، وبول كلوديل Poul Claudel وشارل بيجي Charles Peguy وجميعهم بدأوا حياتهم الفنية في مطالع القرن العشرين، حيث كان العهد بالنظرية الرمزية ما يزال قريبًا(١١٤).

وربما كان بول فاليرى Paul Valery (١٨٧١-١٩٥٤) أكثر تلامذة الرمزية إخلاصًا وأنضجهم فنًا(١١٥)، وقد احتفظ بطريقة «مالارميه» ولكنه بدلاً من أن يستخدمها على غرار أستاذه للإيحاء بالجمال المحض طبقها على أشد الموضوعات عسرًا وهو: التعبير عن العلاقات الوظيفية للعقل، ثم عن قضايا ذات صبغة شمولية كالوجود الحق والمصير الإنساني، مما يبدو بوضوح في قصيدته الشهيرة (المقبرة البحرية La Cimetiere Marin(١١٦) حيث يقف الشاعر ظهرًا على شاطىء البحر بجوار مقبرة والشمس ثابتة فوقه، والماء مستو كأنه سقف وقف عليه السفن كالحمائم، وعندئذ يرفع الشاعر صوته مخاطبًا «الظهيرة الصامتة» رمز المطلق:

أيتها الظهيرة، بالرغم من هذا الثبات فيك فإنني أنا وحدي السر المتغير فيك. أما الأموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ وأصبحوا جزءًا من الطبيعة الميتة».

---

(١١٣) تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٢٥٨ و ٥٤٠.

(١١٤) السابق ص ٤٧٣ - ٤٧٦.

(١١٥) W.Y. Tindall, Forces .... P. 255.

(١١٦) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٥٢٨ - ٥٤٠.

وحين تهب الريح لتحطم هذا الصمت وتخرق هدوء ذلك السقف المائي وتدفع به نحو الصخور، ندرك أن الشاعر قد عاد إلى الحياة، وإن هذه الريح ليست إلا رمز الإبداع الشعرى حين يفيض بالتعبير[١١٧].

غير أن منطق التطور أثبت أن كل هذه الفلذات من التأثير الرمزي لم تكن إلا مظاهر عابرة، وأن محاولة بعث الحياة في النظرية الرمزية بصورتها المذهبية ضرب من المغامرة، وأن على الشعراء - بدلاً من ذلك - أن يقنعوا باستغلال حصاد الرمزية فيما يخص القيم الفنية المحضة ذات الأثر البالغ في التيارات الأدبية المعاصرة.

(جـ) الانهيار الرمزى وبواعثه:

يلاحظ «باورا» إن سر ضعف التيار الرمزي كان يكمن -منذ البداية- في رفضه لمنطق الواقع، وانسحاب رواده من الحياة العامة، وإيمانهم القاطع بأن غاية الشعر هي الوصول إلى مثل صفاء «الموسيقى»، ساعين إلى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق.

ولما كانت الكلمات محدودة بمعانيها، وكان الشعر نفسه غير قانع باختطاف أمجاده من الموسيقى، أصبحت النتيجة الحتمية أن يبدع الرمزيون شعرًا لا يرقى إلى «النموذج» الذي يحلمون به من ناحية، ولا يشبع فضول الجمهور من ناحية أخرى لما فيه من إبهام كان يصل أحيانًا إلى حد الإغلاق[١١٨].

يضاف إلى ذلك أن ثقة الرمزيين أنفسهم بأصول النظرية كانت تتضاءل كلما تقدم بها الزمن: فمنذ سنة ١٨٩١م أسس الشاعر الرمزي «موررياس» المدرسة الرومانية منشقًا عن المجرى العام للمذهب، بينما وجد آخرون من الجرأة ما أعلنوا

(١١٧) د: إحسان عباس: فن الشعر (بيروت سنة ١٩٥٩م) ص ٧٠ -٧١. وكذلك باورا: تراث الرمزية ص ٥١ - ٥٣.

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ١٤.

به أن «مالارميه» «لم يكن مفكرًا كبيرًا ولا شاعرًا كبيرًا»، ومعنى ذلك «أن الرمزية كانت تذبح نفسها» على حد تعبير صحيفتهم الرسمية(١١٩).

وإذا كان هذا شأن الرمزيين أنفسهم، فلم يكن غريبًا أن يلاحظ بعض النقاد من خارج المذهب (رومان رولان Romain Rolland) أن الفترة الرمزية كانت «مرحلة رديئة من التعب والنورستانيا الصوفية»، على حين يعلن مؤتمر الشعراء سنة ١٩٠١م أن غالبية الشعراء ملتزمون بالإيقاع التقليدى وأنهم خصوم ألداء للشعر الحر(١٢٠).

بيد أن كل هذه البواعث تتضاءل بجوار ذلك الاعتقاد الذي بدأ يجتاح المحافل الأدبية منذ سنة ١٩٠٠م بأن الرمزية ليست إلا نظرية الفن للفن في شكلها المطلق(١٢١)، مما أدى إلى بزوغ كثير من المدارس الأدبية التي لم تكن تعدو «سلسلة من الضمائم وخليطًا من الطوائف الصغيرة المتعصبة»(١٢٢) تتنافر بحسب الظواهر ولكنها جميعًا تتفق في خصومتها «للرمزية» وتأخذ عليها:

أولاً: عزلها للفنان في نطاق «أدب من أجل الأدب»، ونفيها له بعيدًا عن الجمهور، والحياة الحقة.

ثانيًا: تشاؤمها وذوقها المعتل.

ويستقطب جوهر هذه الحركات الأدبية التي نشأت رد فعل لعزلة الرمزية وفنيتها الخالصة، قول جورج دي بوهلييه Georges de Bouhélier (سنة ١٨٩٧م):

أن نرد إلى الإنسانية جمالها البطولي، وأن نؤكد الروابط التي تصلها بالعالم، وأن نوضح بشعاع قوى مكانها في الطبيعة.. تلك هي رسالة الشاعر المعاصر»(١٢٣).

---

(١١٩) **P. Martino, Parnasse et Symbolisme, Paris, 1938, P. 210.**

(١٢٠) المرجع السابق ص ٢١١.

(١٢١) المرجع السابق ص ٢٠٩.

(١٢٢) المرجع السابق ص ٢١١.

(١٢٣) المرجع السابق ص ٢١٢.

بهذا انتهت رحلة «الرمزية» عبر فترة زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عامًا. انتهت باعتبارها مذهبًا ليبدأ تأثيرها الفني الشامل فيما تلاها من تيارات أدبية[١٢٤]، وليتسع هذا التأثير ويرحب حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية، وذلك موضوع الفقرة التالية[١٢٥].



(د) الامتداد الرمزي في الآداب العالمية:

وهو امتداد لم يكن - كما أشرنا سابقًا - رمزيًا خالصًا؛ إذ كان يخضع للمناخ الجديد الذي يستنبت فيه، ثم لعبقرية الكاتب وثقافته بعامة.

ففي الأدب الألماني: امتزجت الرمزية على يد «رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥-١٩٢٦م) بنزعة وجودية تعلن عن نفسها بذلك الضجر العميق الذي نحسه في كل قصيدة له، بل في كل مقطع[١٢٦]، وهي نزعة لا تطعن في أصالة قيمه الرمزية ولا تلغيها.

وتتجلى هذه الأصالة الرمزية في نظرة ريلكه إلى اللغة من ناحية، ثم في جوهر تجربته الشعرية من ناحية أخرى، ففيما يتعلق باللغة كان ريلكه يعتقد بأن اللفظ كأس أنت حر في طبيعة الشراب الذي تملأه به، فكان لذلك يفرغ اللفظ من معناه ويملأه بالمعنى الذي يريد بقدرة فائقة جعلت كبار اللغويين في ألمانيا يعتقدون بأن الرجل ساحر[١٢٧].

(١٢٤) نرى هذا بخاصة في حركتين فنيتين كالتكعيبية **Cubisme** والدادية **Dadaisme** انظر: المرجع السابق ص ٢١٤.

(١٢٥) انظر: م. ف. جويار: الأدب المقارن: ترجمة د. محمد غلاب (القاهرة سنة ١٩٥٦) ص ١٣٣.

(١٢٦) انظر مقدمة «شعر ريلكه» تعريب الدكتور ممدوح حقى (دار اليقضة العربية دمشق سنة ١٩٦٢) ص ١٧.

(١٢٧) السابق ص ٩ - ١٠.

أما فيما يخص جوهر تجربتـه الشعرية، فقد كانت تتردد بين طرفين: الوحي الشعـرى الذي يسخـو عليه إلا نادرًا، ولحظات الطفـولة العذبة[١٢٨] التي يتحـسر عليها في شعر رقيق:

إيه ساعات الطفولة العذبة!! لم يبق خلف الصـور إلا الماضي، وأما المستقبل فلم يبق أمامنا منه شيء[١٢٩].

وبين الترقب والحسرة يولد طريق جديد وشـعر جديد فيه نشوة المحب، وفناء الصـوفى الذي يرى وحدة الوجـود خلف كل مظاهر التحـول. . لقد وجـد ريلكه طريق الخلاص في «الموت» الذي لا يعني بالنسبة له فناًء أو عدمًا بل يعنى نوعًا من «التحول» «يخلق الحياة ولا يبيدها، ويبدعـها ولا يدثرها، ويبتدىء بها ولا ينهيها، فهو أولها وآخرها معًا، وهو بذرتها وثمرتها»[١٣٠]:

نحن لسنا إلا اللحاء والورق. أما الثمرة التي
في اللب فليست إلا الموت الأكبر الذي يحمل
بذرته كل فرد في نفسه[١٣١].

إن الموت هنا هو الحقيـقة الجوهرية الوحيدة في الإنـسان، ولكنه موت يعنى بداية ميلاد غير مرئى، فيه تتقمص الأشياء أشكال جديدة تحمل كل ديمومة الوجود وتدفـقه، أو هو بالأحـرى نوع من الاتحاد الصـوفي بمصدر الوجـود، بالإله الذي يحتفظ كل منا بقبس منه في نفسه لنعود إليه يومًا ما كما ترتد «بقايا الماء التائه» إلى ينبوعها الخالد[١٣٢].

(١٢٨) د: إحسان عباس: فن الشعر ص ٧٥ - ٧٦.
(١٢٩) «شعر ريلكه» تعريب الدكتور ممدوح حقى ص ٨١.
(١٣٠) السابق ص ٢٠.
(١٣١) السابق ص ٣٤.
(١٣٢) انظر المصدر السابق ص ١٠٨، ١٣٥.

إن شعر ريلكه - في التحليل الأخير - إضافة جديدة للتراث الرمزي، فهو لم يلمح من الوجود «ذلك الجمال المحض» الذي طلبه مالارميه، ولم يره في ذاته كما فعل فرلين، بل كانت محاولاته استشفافًا للجوهر من خلال التحول، وللخلود في العدم(١٣٣)، وتغنيًا بالموت الكبير كما كان يدعوه.

وليس شعره «ريلكه» هو النموذج الوحيد للتأثير الرمزي في الأدب الألماني فقد مس هذا التيار شاعرًا آخر، آمن كما آمن الرمزيون بمبدأ الفن للفن، وهرب بنفسه من عالم الواقع إلى دنيا من الجمال المصطنع والتأمل الذاتي.. ونعني ستيفان جورج S. George الذي تبدو المفارقة واضحة بين نزعته الذهنية وتلك المسحة الصوفية التي تترقرق في شعر ريلكه فتهبه الكثير من الحرارة والجيشان(١٣٤).

أما الأدب الروسي: فقد قدم إلى النظرية الرمزية شاعرًا من أعمق شعرائه وأكثرهم صدقًا وصراحة مع ذاته(١٣٥)، وهو الشاعر ألكسندر بلوك Alexander Blok الذي اصطبغت الرمزية في نتاجه بنزعة إنسانية هي مزيج من النبوءة والعطف العميق على مستقبل الجنس البشري، مما يبدو بوضوح في قصيدته «الطيار Aviator» حيث يرتاع الشاعر لمنظر آلات الدمار التي أنتجتها المدنية الحديثة، متسائلاً عن البواعث التي تسوغ هذه المغامرة الحمقاء مهما كان تعبيرها عن التقدم الآلي الذي ليست له أهمية الوجود الإنساني ذاته (١٣٦).

الرمزية في الشعر الإنجليزي: وفي الشعر الإنجليزي وجدت الرمزية أكثر امتداداتها خصوبة، فمنذ سنة ١٨٧٠م أخذ الشعراء الإنجليز يدركون أن الطريق إلى إنعاش تراثهم الشعرى هو الطريق نفسه الذي يسلكه الفرنسيون، ولكن تأثرهم بالشعر الفرنسي لم يبدأ

---

(١٣٣) انظر: Bowra, The Heritage .... P. 222-223.

(١٣٤) انظر: د. إحسان عباس: فن الشعر ص ٧٧ - ٧٨، وكذلك «باورا»: المرجع السابق ص ٩٨ - ١٤٣، ثم انظر نموذجًا من شعره في: مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٧.

(١٣٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, ... P. 255.

(١٣٦) لموقف خلفاء الرمزية من التقدم الآلي انظر: المرجع السابق: ص ٢٢٥-٢٢٦.

بشكل جدى إلا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر فقرأوا بودلير، وترجموا «مالارميه» و «فرلين»، كما عرفوا غيرهم من رواد الشعر الرمزي(١٣٧). وسرعان ما ظهرت نتائج هذا التأثر في مؤلفات الكثير من أدبائهم ونقادهم، وبخاصة «أوسكار وايلد Oscar Wild»(١٣٨) و «آرثر سيمون Arther Symons» الذي كان لترجماته أكبر الأثر في تقديم الشعر الرمزي إلى جمهور الأدب الإنجليزي.

على أن أثر «آرثر سيمون» في هذه المرحلة لم يقتصر على ترجمته لبعض الشعراء الفرنسيين واحتذائه لهم بل تعدى ذلك إلى تعريف الشعراء الإنجليز بنظرية الشعر الرمزي من وجهة نظر نقدية، أي أنه كان بمثابة «الوسيط» الأدبي بين المذهب الرمزي والشعر الإنجليزي، ولهذا بدا تأثيره واضحًا في كل من تلاه ممن تتلمذوا على التيار الرمزي في انجلترا. وكتاباه «التيار الانحطاطي في الأدب» (١٩٨٣)، و «التيار الرمزي في الأدب» (١٨٩٩م) يعتبران في هذا الباب كتابين رائدين، وإليهما يرجع الفضل في توجيه طاقتين من أعظم طاقات الشعر الانجليزي الحديث نحو المجرى الرمزي.. ونعنى بهما: «بيتس» و «إليوت»..(١٣٩)

«وليم بتلر بيتس» W.B. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩):

هذا الشاعر الأيرلندي الأصل، الذي أنفق حياته الفنية في البحث عن «صورة لاكتشاف العقل الحديث لنفسه(١٤٠)» والذي يعده باورا وريثًا للرمزية الفرنسية.

وقد استمد بيتس رمزيته من مصدرين أساسيين:

أولاً: محصوله من تراث الشعر الإنجليزي وبخاصة قراءاته لشعر بليك Blake وشيلي Shelley، فقد أعانته هذه القراءة على اكتشاف رموزه ذات الطابع السحري(١٤١).

---

(١٣٧) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 256.

(١٣٨) انظر السابق ص ٢٥٨ - ٢٦١.

(١٣٩) السابق ص ٢٦١.

(١٤٠) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ترجمة جميل الحسيني - المكتبة الأهلية بيروت سنة ١٩٦٣ ص ٤٩.

(١٤١) Tindall, Forces .... PP. 267 - 268.

ثانيًا: تراث الرمزية الفرنسية التي لم يتأثر بها إلا في فترة متأخرة نسبيًا، وبالذات حين فرغ صديقه «سيمون» من ترجمته لبعض آثار هذا التراث، إذ ذاك قرأها ييتس وأعجب بما فيها من فن خالص يعلو عن الظروف والأشخاص «وكل ما هو متغير ووقتي». ولولا هذه الترجمات لما أتيح له - كما يعترف بذلك في «سيرته الذاتية» - أن يطلع على الشعر الرمزي بلغته الفرنسية؛ إذ كان إلمامه بها ضعيفًا(١٤٢).

وتتجلى أصالة ييتس في أنه لم يقبل النظرية الرمزية في صيغتها المطلقة، بل أخضعها - وبخاصة في مرحلة نضوجه - لظروف العصر واهتمامات البيئة، فميلاد النزعة القومية وظهور المشكلات السياسية التي نشأت عنها حربان عالميتان والأثر المدمر الذي تركه العلم الحديث على المعتقدات، والعودة إلى طرح كل ما يتعلق بالحق والقيم على بساط البحث من جديد.. كل هذه العناصر قد استوعبتها مخيلته وجعلتها جزءًا من الكيان الرمزي لشعره(١٤٣).

ولعل تمجيده للقومية الأيرلندية هو المظهر الأساسي لهذه الاهتمامات العصرية، ولكنه تمجيد لا «يصرخ» ولا تعلو نغمته بل يتخذ شكل السياحة في الماضي حيث يستمد الشاعر رموزه من رؤى الأجداد ومن الأساطير الكلتية القديمة، وحسبك أن تقرأ له هذه الأبيات لتحس بغلبة الطابع القومي في شعره:

حين تصبحين عجوزًا هزيلة شائبة

فتميلين برأسك إلى النار تستدفئين، افتحى هذا الكتاب

واقرئى ببطء.. وارخى لخيالك العنان.. وتذكري

تذكري النظرة الحلوة التي كانت لعينيك

---

(١٤٢) السابق ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

(١٤٣) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٠.

وتذكري ظلالها العميقة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا لحظات رشاقتك المرحة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا جمالك كذبًا أو صدقًا
إن واحدًا فقط أحب فيك روحك المغتربة
واحد فقط أحب أحزان وجهك المتغير(١٤٤).

غير أن اهتمام ييتس بمشكلات العصر لم يكن يعنى بالنسبة له موافقة الأنظمة القائمة سياسيًا ودينيًا واجتماعيًا، إنه إن لم يكن في الطرف المعارض لها، فهو على الأقل في موقف الشك، فقيم العصر - في نظره - قد بلغت طريقًا مغلقًا، وكل منها تناقض الأخرى وترفضها، ومن هنا كانت وظيفة الشعر تحرير الشعور والذات من هذا الصراع بإعطاء حق الأولوية للغريزة والعاطفة قبل جميع ضروب الفكر المنطقى المنظم بل وقبل مطالب المجتمع(١٤٥).

وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر - حسبما يرى ييتس - فكيف تتحقق شعريًا؟ أعنى ما هي الأداة الفنية التي تتيح للشعر أداء رسالته الجديدة؟

إنها الرموز التقليدية التي تحتويها الأساطير والأقاصيص الشعبية القديمة(١٤٦)، ثم هي الرموز الخارقة للطبيعة التي يهتدي إليها الشاعر عن طريق مزجه بين الحقيقة والخيال في نوع من «الرؤيا»؛ إذ بهما - بالرموز التقليدية والرؤيا - تنفتح مغاليق الحياة اللاواعية ونصل إلى منابع الخيال المبدع(١٤٧)، التي حاول الوصول إليها من قبل رواد الرمزية الفرنسية، مع فارق أن هؤلاء توسلوا إليها بتراسل الحواس وفوضاها أحيانًا، أما «ييتس» فوجد طريقه في السحر والرموز الشعائرية التي تجعل

---

(١٤٤) نقلاً عن: بول دوتان: الأدب الإنجليزى (دار الفكر العربي ط سنة ١٩٤١) ص ٢٢٨ - ٢٢٩ (ولم يذكر له مترجم).

(١٤٥) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٥.

(١٤٦) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص: ٥٦.

(١٤٧) السابق ص ٦٤.

النشاط العقلي في حالة غيبوبة تتيح للشعور فرصة الانطلاق(١٤٨)، وهو ما نرى نموذجًا له في قصيدته «الرجل والصدى» حيث تنحل العلاقات المنطقية بين جزئيات الصورة وتتداعى تداعيًا حرًا، فيه شفافية الرؤيا وغموضها في الوقت نفسه:

ولكن صه، أنني فقدت الموضوع
فرحه أو ليله يبدو كلاهما كالحلم
هناك صقر أو بومة ضربا ضربتهما
وهما منقضان من السماء أو الصخر
وأرنب مضروب يصرخ
وصراخه يشتت أفكاري(١٤٩).

بهذه «الرؤى» الحرة حاول «ييتس» اكتشاف العقل الحديث والتعبير عنه بلغة شعرية محافظة في بنائها وإيقاعاتها(١٥٠).

وفي شعر ت: س إليوت T.S. Eliot(١٥١) (١٨٨٨ - ١٩٦٤) وجدت الرمزية لسانها الإنجليزي المعبر(١٥٢)، كما أثرت عن طريقه في بعض الآداب العالمية التي لم يشذ عنها شعرنا العربي المعاصر.

(١٤٨) Tindall, Forces .... P. 271.

(١٤٩) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص: ٧٧.

(١٥٠) السابق ص ٥٠.

(١٥١) توماس ستيرنز إليوت: من أصل أمريكي، درس في «هارفارد» و «السوربون» ثم استقر في إنجلترا ابتداء من سنة ١٩١٥م حيث اكتسب الجنسية الإنجليزية. من أشهر قصائده: الأرض الخراب (١٩٢٢م) و (الرجال الجوف) ١٩٢٥م ومن أشهر مسرحياته «جريمة قتل في الكاتدرائية» (١٩٣٥) «اجتماع شمل العائلة» (١٩٣٩) و «حفل الكوكتيل» (١٩٤٩). توفي نهاية سنة ١٩٦٤م بعد حياة أدبية مدوية كان مظهر تكريمها أن منح جائزة نوبل سنة ١٩٤٨م. وله في بعض شعرائنا تأثير عميق. انظر: ترجمات من الشعر الحديث: ت. س إليوت (دار مجلة شعر: بيروت سنة ١٩٥٨ ص: ١٤٩)، وكذلك: لويزبوجان: الشعر: ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦١) ص ١١٦ - ١١٧، لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث (الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠) ص ٣٠٧.

(١٥٢) Tindall, Forces .... P. 21.

ويبدو (إليوت) نموذجًا للشاعر الموسوعي، فقد وضع نفسه في مهب ثقافات مختلفة ومؤثرات غاية في التعقيد تمثلتها جميعًا طاقته الفنية وأحالتها خلقًا جديدًا.

وصلته بالنظرية الرمزية نموذج لهذا التأثر الحر؛ إذ لم يخضع فيها لصيغة مذهبية جامدة كما لم يستمدها من طريق واحد، فقد قرأ «لآرثر سيمون» كتابه «التيار الرمزي في الأدب» ومن ثم بدأ إعجابه بشعراء الرمزية الفرنسية وبخاصة «بودلير»، و «لافورج»، الذي افتتن إليوت ببنائه الشعري المعتمد على تيار الوعى بدلاً من السياق المنطقي(١٥٣).

ويظهر أثر «لافورج» بوجه أخص في بواكير شعر إليوت، فهو يعترف بأن القالب الذي بدأ يكتب فيه سنة ١٩٠٨م «مستمد مباشرة من دراستى للافورج(١٥٤)»، بل إن أشهر قصائده في تلك الفترة وهي «أغنية العاشق ج. الفريد بروفروك»: «The Love Song of J. Alfred Prufrock» تعتبر نموذجًا لهذا التأثر الواعي من حيث اعتمادها على المونولوج الدرامي dramatic monologue أو حديث الذات(١٥٥).

والقصيدة تصوير لشيخوخة العصر رغم ما يبدو عليه من مظاهر الشباب الزائف، وهي من ثم تصوير لهذا الإحساس ذاته عند «إليوت»، ولكن الشاعر لا يفضى إلينا بهذا عن طريق البث المباشر بل يختار نموذجًا عصريًا - هو مستر «بروفروك» - الذي يقاسي من ظمأ عاطفي لا يجرؤ على إشباعه(١٥٦)؛ إذ يخشى - إن هو تورط في مغامرة عاطفية - أن يرتد خائبًا دون أن تشفع له شيخوخته:

---

(١٥٣) السابق ص ٢١، ٢٧٧، ٢٧٩ - كذلك: د: محمد غنيمي هلال: ما الأدب في نقد ت . س إليوت، المجلة - يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٣.

(١٥٤) لويز بوجان: الأدب الأمريكي في نصف قرن: الشعر ص ١١٥.

(١٥٥) مرجع تندال السابق الذكر ص ٢٧٨.

(١٥٦) السابق ص ٢٧٨.

لقد أدركتني الشيخوخة. . لقد أدركتني الشيخوخة، ولسوف يضمر فخذاى حتى تكثر الأطواء في حجر سروالي[١٥٧]».

هنا. . يبدو الوجه الآخر من «بروفروك»، فهو لا يقاسي من هرم مبكر وحسب، بل إنه يعاني كذلك من سلبية هي في الواقع مظهر تلك الشيخوخة، وتردد يذكر الشاعر بشخصية أخرى تعد رمزًا نموذجيًا للتردد، تلك هي شخصية «هملت»، مع فارق أن هذه الظاهرة النفسية تحولت في «بروفروك» إلى سوداوية مرضية تتناول أدق التفصيلات بطريقة ساخرة مريرة:

هل أسرح شعري إلى الخلف.. هل أتجرأ أن آكل خوخة؟!».

ولعل هذا سر ما ينبعث في تلك القصيدة من أبعاد إيحائية، فتردد «بروفروك» بين الإحجام والإقدام يقابله في الوقت نفسه تعدد مستويات شخصيته: بين روح تنخرها الشيخوخة وتنعكس معالمها على الجسد «صلعًا في الرأس وهزالاً في يديه وساقيه»، ومظهر يغالب العجز بالتصابي ويزيف حقيقته «بالياقة الصلبة والرباط الثمين»، وهذه المفارقة بين الشكل والواقع لا تقتصر على «بروفروك»، بل تتعداه - باعتباره نموذجًا - إلى شتى وجوه الحياة المعاصرة، حتى فتنة «المرأة» لم تعد في نظره فتنة حقيقية، فالذراع العارية البيضاء التي تزينها الأساور «تزغب بشعر كستنائي» حين تنعكس عليها أضواء المصابيح[١٥٨]، ولعله بذلك كان يعتذر عن عجزه.

وإذا كان «إليوت» - في هذه المرحلة من حياته الفنية - قد تأثر بلافورج فقد تأثر كذلك ببودلير[١٥٩]، وبخاصة في قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب The wast Land (١٩٢٢م) التي يمكن اعتبارها لوحة تحيط بالمنظر المعاصر بأسره[١٦٠]،

---

(١٥٧) النص نقلاً عن: د: لويس عوض، في الأدب الإنجليزي الحديث ص ٣٠٩.

(١٥٨) انظر ترجمة لهذه القصيدة في: ترجمات من الشعر الحديث: ت . س إليوت ص ٩٧ - ١٠٣.

(١٥٩) انظر: J. Stewart, Poetry in France and England P. 154.

وكذلك د: محمد غنيمي هلال: ما الأدب في نقد ت . س إليوت: مجلة يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٥ - ٩٦.

(١٦٠) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨.

وهي من هذه الناحية تستمد من المنبع نفسه الذي استمد منه بودلير صور الحياة الباريسية، بل إن الأمر يتجاوز التأثر غير المباشر إلى الاقتباس الصريح[١٦١]، وهو ما نراه في نهاية المقطوعة الأولى من القصيدة المذكورة[١٦٢].

والقصيدة في بنائها الفني موزعة على خمس مقطوعات: (١) دفن الموتى (٢) لعبة الشطرنج (٣) موعظة النار (٤) الموت غرقًا (٥) ما قاله الرعد، ولا يعتمد فيها الشاعر على التسلسل الروائي بقدر ما يعتمد على تداعي المكونات والصور، ثم الاقتباس من التراث الأوروبي بأوسع معانيه تعبيرًا عن انعدام الحواجز بين الثقافات، ثم تفصيلات الحياة اليومية التي يضفي عليها جو القصيدة قيمة إيحائية، أما أهم الأشكال الفنية التي اتكأ عليها الشاعر فقد تمثلت في «الأسطورة» وبخاصة «أسطورة الكأس المقدسة» و «الرؤيا السماوية» التي كان يبحث عنها أبطال القرون الوسطى نشدانا للخصوبة، والتي يبحث عنها «إليوت» بغية بعث روحي جديد[١٦٣].

هذا البعث هو المقابل المفتقد لما تعانيه المدنية الحديثة من جدب روحى[١٦٤]، وعقم شامل يعكس ما صنعته الحرب الأولى من دمار مادي ونفسي:

تلك الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي
هل بدأت تنبت؟ وهل تزهر هذا العام؟[١٦٥]

والواقع أن هذه الجثة التي يتحدث عنها الشاعر، ليست - في مستواها الإيحائي - إلا الجثة الكبرى لجميع موتى الحرب الذين لا يفضلهم الأحياء في شيء؛ إذ أصبحوا هم أيضًا أنصاف أموات:

مدينة زائفة.

تحت الضباب القاتم لفجر يوم شتاء

---

(١٦١) Tindall, Forces .... P. 280.

(١٦٢) ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٦.

(١٦٣) م. ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٤ - ١٣٥.

(١٦٤) Tindall, Forces .... P. 181.

(١٦٥) روزنتال: المرجع السابق ص ١٣٥.

جمهور يتدفق فوق جسر (لندن)، جمهور غفير

لم أكن أظن أن الموت قد طوى كل هذه الجموع»[١٦٦].

وإذا كانت المقطوعة الأولى من القصيدة (دفن الموتى) رصدًا رمزيًا لهذا الجفاف الروحى، فإن الجزء الخامس منها (ما قاله الرعد) يلخص مضمون الأجزاء الثلاثة الوسطى؛ إذ يقول فيه الشاعر:

ابذل، اعطف، سيطر»[١٦٧].

وكأنه يشير بذلك إلى ما تفتقده الحضارة الحديثة من قدرة على الحب والإرادة والتضحية وهي عناصر البعث المنشود، كما أن نقائضها - وهى على التوالي موضوعات المقطوعات الثلاث الوسطى في القصيدة - مظاهر كبرى لهذا الجفاف الروحي الذي أشرنا إليه.

وربما استطعنا - لهذا السبب - القول بأن مقطوعات القصيدة الخمس ليست إلا وجوها متعددة لأزمة واحدة، وبأن شخصياتها تمثل مواقف مختلفة لشخص واحد[١٦٨] يفتقد الحب، ويقصر عن البذل، وتعوزه السيطرة الكاملة على رغباته حتى يهتف مع الشاعر:

«مرحبًا بالسلبية».

على أن القصيدة لا تقف عند هذه الصرخة اليائسة، فنهايتها استشراف لرؤيا الخلاص، يوحى بها الشاعر عن طريق مجموعة من الرموز التي تختتم القصيدة، حين يصيح «الديك» ويخطف البرق الأبصار وتسقط الأمطار، وتعلو هذه الترنيمة:

سلام. سلام. سلام[١٦٩].



(١٦٦) السابق ص ١٦.

(١٦٧) السابق: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٨ - ١٣٩.

(١٦٨) Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955. P. 194.

(١٦٩) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤١ - ١٤٢.

ولعل هذين النموذجين قـد أوضحا بجلاء أن تأثر «إليـوت» بالنظرية الرمزية في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية - وقـد امتدت هذه الفترة حتى نهاية الربع الأول من القرن العشـرين - لم يكن استسلامًـا مطلقًا لصيغـها المذهبية، فـرمزيته تفتقد هذا الإحساس المثالي الخالص الذي تمثل في نظرية «العلاقات» كما عرفها آباء الرمزية، كما أن تأثره «بيودلير» لم يتعد بـعض الصور التي أخذها عنه واستخدمها لغايات عصـرية تقصر عن هذه الآفاق الميـتافيزيقيـة الرحبة التي نلمحهـا في شعر «بودلير»، وأحرى بنا أن ننظر إليـه - في هذه الفترة - على ضوء علاقـته بالمدرسة «التصـويرية Imagist»[١٧٠] التي ترجع بدايتـها إلى سنة ١٩٠٨ والتي انضم إليـها «إليوت» رسميًا سنة ١٩١٥م فأثر فيها وتأثر بها.

غير أن تحولاً خطيرًا طرأ على فن «إليـوت» فكرًا وتطبيقًا، منذ بدايات الربع الثـاني من هذا القـرن - وبالذات سنة ١٩٢٧م - حين أعلن أنه «أنجلو كـاثوليكي دينيًا، وكـلاسيكي أدبيًـا، وملكي سياسـيًا[١٧١]»، وقد انعكس هذا التـحول على علاقته بالنظرية الرمزية.. يقول «تندال»: مثلمـا اقترب إليوت في قصائده الأخيرة من المسيحية كان اقترابه من الرمزيين»، فلم يعد يتكيء بصفة أساسية على «الصورة الشعرية» بل أصـبح اهتمامه منصبًا على إثارة الفكر والشـعور عن طريق «الإيقاع»

(١٧٠) المدرسة التصويرية: ترجع بدايتها إلى سنة ١٩٠٨ حين أسس الفيلسوف ت . أي هولم T.E. Hulme ناديًا فنيًا بهدف تنشيط الشعر الإنجليزي كان نواة لهذه المدرسة التي حدد ذلك الفيلسوف أهدافها بقوله: ينبغي على الشاعر أن يتجنب تلك الحدود التي يفرضها الفكر على تدفق التجربة، وأن يحاول - متحاشيًا الشرح المنطقي - تجسيد مشاعره وأحاسيسه في سيـاق من التشبيهات المادية Physical ومثل هذه التشبيهات والمجـازات يمكنها أن تعبر عما لا يمكن التعبير عـنه. وفي سنة ١٩١٢م حدد رواد هذه المدرسة - وعلى رأسهم إزرا باوند Ezra Pound - مبادئها في: المعالجة البشرية للموضوع، والقصد والدقة فـي استخدام الكلمات، وأن يكون النظم تابعًا لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع الإيقاع المتسـاوى. انظر: تندال ص ٢٧٤ - ٢٧٧، لويز بوجان: الشعـر ص ٧١، د. هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٢٤، فؤاد اندراوس: أدباء الإنجليز المعاصرون (الأنجلو - القاهرة) ص ٤٠ - ٤١.

(١٧١) ترجمـات من الشعـر الحديث: ت . س إليـوت ص: ١٤٩، وكذلك: سـتانلي هايمن: النـقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ١ ص ١٥٢ - ١٥٣.

و«التقريرات النثرية الموحية» و «التعازيم incantations»، وتشظى الأفكار[١٧٢] على نحو أكثر صفاء وتجريدًا.

ولعل قصيدته «أربعاء الرماد Ash Wednesday» سنة ١٩٣٠م من أغنى النماذج بخصائص هذه المرحلة، وفيها يندمج آخر أثر لما كان يحسه الشاعر من مرارة ببوادر شجن جديد تعبر عنه مواقف غنائية ذات نبرات مسيحية واضحة:

أيتها الأخت المباركة.. أيتها الأم المقدسة

يا روح النافورة، يا روح الحديقة

لا تذرينا نخدع بالزيف أنفسنا[١٧٣].



وتمتد هذه المرحلة من فن إليوت لتستغرق معظم شعره في الشطر الأخير من حياته، فالواقع أن ما كتبه منذ ذلك التاريخ ليس إضافة إلى ما فات بقدر ما هو تنمية له.



هذه في إيجاز الظروف العامة لنشأة الظاهرة الرمزية وتطورها وامتدادها، وقد رأينا أن هذه النشأة كانت نتيجة حتمية لبواعث سياسية واجتماعية ونفسية شكلت المنظر التاريخي لهذا العصر، وقد كان لتغير هذه البواعث على المسار الزمني أكبر الأثر فيما طرأ على الرمزية من تطورات عرضنا لها على ثلاث مراحل: كانت الأولى منها رصدًا لتاريخ الرمزية من خلال رُوادها الأول: بودلير وفرلين ورامبو ومالارميه، ثم كانت الثانية اكتشافًا للمذهب على أيدي من قننوا له وحددوه، ثم انقلبوا عليه فمزقوه بهذه الموجات التي ارتدت عنه كلية، أو انشقت عليه فلم يبق لها منه سوى الشكل، ثم كانت المرحلة الثالثة أو فترة الانهيار الذي ألمحنا إلى أهم أسبابه ومظاهره.

---

(١٧٢) Tindal, forces .... P. 281-282.

(١٧٣) النص منقول عن ترجمة الدكتور لويس عوض: الكاتب يونيو سنة ١٩٦١ ص ١٣١ وما بعدها.

ثم كانت بقيـة الصورة أن نعرض لهذا المذهب - في إجـمال - منتقلاً من بيـئته الفرنسيـة الأم، ممتدًا إلى مناخات أدبية جديدة احتـضنته وصبغته بألوان خـاصة ظهرت فيها قسمات التراث القومي وهمـوم البيئة المحلية، كي يتبين الغيورون على أدبنا العربي أن التأثر بمذهب أدبي ما لا يعني المحاكاة المطلقة، كما أن أدبنا العربي من الناحية المقابلة لم يكن بدعًا من الآداب العالمية حين تنفس بملء رئتيه رياح هذا التطور الجديد.

ولئن أعـوز هذه الصورة للتـاريخ الرمزي البـسط والتفـصيل، فلم تعـوزها الإحاطة بالخطوط العريضة والمؤثرة، ولولا حرصنا على صلابة المنهج الذي رسمناه لهذا البحث لكان في الإمكان أن نشير إلى بعض من أغفلناهم عامدين من الشعراء المعاصرين الذين يمارسون -حتى الآن - نوعـًا من التأثير في شعرنا الحديث(١٧٤)، ولكان في وسعنا كذلك أن نقف عند بعض الآداب الشـرقية التي تأثرت بالرمزية، وبخـاصة الأدب الهندي ممثـلاً في شاعـره العظيم «رانبدرانات تـاجور» (١٨٦١-١٩٤١) الذي جمع بين حكمـة الشرق وثقـافة الغرب، في إطار إنسـاني لا يعرف الحدود، روحـاني يرى الخالق في كل مظاهر الطـبيعـة: في حفنة التـراب وأفواف الورود وزبد الأمواج مع رمزية شفافة تتخللها روح غنائية عذبة(١٧٥).



ولعله قد تبين من خلال الهيكل العام لهذا الفصل أن الرمزية لم تكن أسلوبًا في التعـبير وحسـب، بل كانت فوق ذلك نظرية في الشـعر لها أسسـها الفلسفـية والجمالية وهو ما سنعرض له في الفصل التالي.

(١٧٤) نذكر منهم - من شـعراء الإنجليزية - إديث سيـتويل **Edith sitwell** - وبها تأثر شاعـرنا العربي «بدر شاكرالسياب» في بعض قصائده، وألدوس هكسلى **Aldos Huxley** و «ديلان توماس **Dylan Thomas**» و «جيمس جويس **James Joyce**» وسواهم كثيرون: انظر «تندال» في:

The literary Symbol, P. 3.

Forces in Modern British Literature, PP. 282-286.

(١٧٥) انظر على سبيل المثـال ديوانه «جنى الثمار» ترجمة د: بديع حقى، ونشـر دار القلم (الألف كتاب) سنة ١٩٦١ - وللشاعر فـيما عدا ذلك دواوين: البـستانى - الهلال - مكتب البـريد - جيتنجالى - شـيترا - البيت والعالم. وقد نشرت جميعًا مترجمة ضمن مشروع الألف كتاب في عيد ميلاده المئوى سنة ١٩٦١م.

الفصل الثاني
الجمال الرمزي

نعرض في هذا الفصل للوجه الجمالي من نظرية الشعر الرمزي، فنبين أولاً مفهوم الشعر على ضوء هذه النظرية، وموقعه بين الإلهام والصنعة، معقبين بتحديد فكرة الرمزيين عن الاستقلال الفني والغاية من الشعر إن كانت له عندهم غاية سوى ذاته، ثم نشرح بعد ذلك فلسفة الرمز على ضوء نظريتهم في «العلاقات»، مختتمين هذا الفصل بتحليل للخيال الرمزي في أهم مصادره: «الحلم الرمزي».

المفهوم الرمزي للشعر

يبدو أن انعطاف الرمزيين تجاه ما في الواقع من قيم مثالية كانوا يحسون بها إحساسًا غامضًا، أفضى بالكثيرين منهم إلى النظر إلى الشعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية mystical knowledge[(1)] قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عمومًا.

ولعل «بودلير» كان يلمح هذا الجانب حين قرر أن صياغة التجربة في شكلها اللغوي تأتي في المقام الثاني من عملية الإبداع، التي تتميز - في الدرجة الأولى - بسمتها الغيبية، وأن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من قيم جمالية[(2)].

ومن هنا كان الشعر عند بودلير ضربًا من الكشف «يكفي نفسه بنفسه[(3)]»؛ لأنه يرتفع عن أدران الواقع إلى حيث يطريق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال

(1) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 298.

(2) السابق ص ٢٧٠.

(3) أنطون كرم: الرمزية ص ٤١.

الخالد في نوع من الاتحاد الصوفي، كثيرًا ما يتخذ عند الشاعر صورة الحلم «برحلة» ذات مضمون مثالي(٤) لا نخطئه في قصيدته «سمو Elevation»:

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر

مصعدة كل صباح إلى معارج السموات، حرة طليقة

فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء

لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة(٥).

ولأن من طبيعة هذه «الأحلام» الهروبية ألا تدوم، كان الشاعر سرعان ما يصطدم ببشاعة الواقع في ألم ويأس وتمرد، وهنا يتبدى له الشعر عزاء عن النشوة الذابلة، ووسيلة لتحويل الألم إلى لذة واستنباط الجمال من خلال الركام العفن(٦).

وإذا كان الشعر - في اعتبار «بودلير» - حلمًا بالمثال من ناحية، وطريقة لتثبيت رؤى هذا المثال بعد تبدد الحلم - من ناحية أخرى، فإنه كان بالنسبة لفرلين «حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله(٧)»، وفي هذا ما يسمح لنا بملاحظة مدى المفارقة بين الشاعرين، فعلى حين يبدأ «بودلير» من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من «علاقات»، نرى «فرلين» يبدأ من الذات لينتهي بها في رحلة ضبابية تستمد غموضها من غموض موضوعها.

ويبدو «مالارميه» أقرب - في فهمه للقصيدة الشعرية - إلى «بودلير» منه إلى «فرلين»، فالقصيدة عنده «واسطة» بين المادة والفكرة واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل العمل الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة(٨).

---

(٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 139.

(٥) انظر ترجمة لهذه القصيدة في: أزهار الشر - ترجمة محمد أمين حسونة ص: ٤٢، ٤٣.

(٦) J. Stewart; Poetry in France and England, P. 140.

(٧) أنطون كرم: الرمزية ص ٥٠.

(٨) Tindall, Forces .... P. 252.

ولكن.. كيف يبلغ العمل الشعري هذا المستوى من التجريد؟ لكي يتحقق هذا يرى «مالارميه» أن على القصيدة أن ترتفع فوق التعبير الشخصي إلى مستوى من الموضوعية يوحى بالمناخ الداخلي للذات[9] عن طريق استغلال إمكانات الموسيقى الشعرية في خلق حالة من الذهول والنشوة المطلقة.. وهي غاية كانت من الصعوبة بحيث انتهت بملارميه إلى إحساس مرير بالفشل:

منجم لا غناء فيه:

الليل واليأس والأحجار الكريمة[10]».

ولعله قد لوحظ من هذا أن نظرات آباء الرمزية إلى الشعر - على تعدد صيغها - تتفق جميعًا في اعتباره أمرًا يتجاوز الدلالة اللغوية والموضوع. وقد كان هذا أساسًا بنى عليه دعاة الشعر الخالص - في الربع الأول من هذا القرن - نظريتهم القائلة بأن الشعر «نفحة سحرية» تتخطى العناصر الشكلية في القصيدة وإن استفادت بما فيها من قيم إيحائية، «فليس الشعر شعرًا لما فيه من صور حية وأفكار وعواطف مرتبطة بهذا الشيء ارتباطًا وثيقًا» و «لكى نجيد قراءة الشعر ليس لزامًا علينا أن نفهم المعنى دائمًا... الشعر فوق أساليب الكلام، فوق العقل والخيال والحس، فوق تحليل اللغوي أو الفيلسوف، وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة، وتسلسل الأفكار وتدرجها المنطقي، فوق العواطف والانفعالات»[11].

وحدة الفنون وصلة الشعر بالموسيقى:

وإذا كان موضوع الشعر الرمزي على هذا المستوى من التجريد الذي يقصر عنه الشكل اللغوي بحدوده الدلالية كان لابد من استغلال الخصائص النغمية في الموسيقى للإيحاء به، إيمانًا من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالي في جوهره رغم تعدد الفنون.



---

(9) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(10) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(11) من أقوال هنرى بريمون **Henri Brémond** صاحب كتاب الشعر الصافي **Poésie Pure** - نقلا عن: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص: ١٠٦.

وقد أتاحــت لهم هذه النظرية استــغلال بعض إمكانات الفنــون الأخرى في تحقيق الإيحـاء الشعرى[١٢]، حتى قـد طمح «مالارميه»، في المرحلة الأخـيرة من حياته الفنـية إلى استنباط ما في الشــعر من قيم شكلية عن طريق هنــدسة الكتابة، وتنظيم الكلمات فوق الصفحات تنظيمًا توحى فيه علامات الترقيم ومسافات الفراغ البيضاء بقدر ما توحى الكلمات ذاتها، وفي هذا ما يقترب بالشعر من نطاق الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والتصوير[١٣].

غير أن الموسيقى كانت بطبيعــتها أقرب وأهم الفنون التي اتكأ عليها الرمزيون بدافع الصلة الوثيقة التي تربطها بالشعر، «فما الموسيقى إلا شعر صوتي» كما يقول جويو[١٤]؛ ثم لأنها تعبيـر عالمي وليست لغة إقليميــة، وأخيرًا لما تتكشف عنه من وضوح نســبي مبعــثه الانســجام والتناسب بين نغمــاتها، ولعل هذا الانســجام هو جوهر تلك «الحالة» التي كـانت تستغرق «مالارميــه»، وهو على مشارف الإبداع: «في البدء يملأ نفسى تهـيؤ موسيقى، ولطـالما أرى أمامي عنصر القصيــدة الموسيقى عندما أجلس للنظم[١٥]».

ونخطىء حين نظن حــديث الرمــزيين - وبالذات «مالارمــيــه» - عن أهميــة الموسيــقى بالنســبة للشعــر لا يعني سوى المــستوى الشــكلي للموســيقي: النغــمات والإيقاعــات والجمل، إنه يعنى كــذلك - وفي المقام الأول - تلك النشــوة الجمــالية المتفردة التي توحيها الموسيقى ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات، يعنى ذلك الكمال الغائب الذي يند عن التحقيق، يعني ذلك الصمت الذي يمكن أن يكون أكثر موسيقية من الغناء ما دام يحفل بهذا الانسجام الذي يحلم به الرمزيون شعريًا[١٦].

(١٢) A.G. Lehmann, The symbolist Aesthetic in France, P. 163.

(١٣) انظر: دنيس هويسمان: عالم الجمال: ترجمة أميرة مطر ص ١٢٤.

(١٤) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي الدروبي ص ١٢٨.

(١٥) انظر: أنطون كرم: الرمزية ص ٧٥، ١٥١.

(١٦) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 11.

لا غرو إذن أن يقف «مالارميه» مبهورًا بهذا التناغم الذي تسمعه الروح حين تبصر ما بين النجوم من تناسب بديع يتشكل في صور من الجمال المثالي على الشاعر أن يوحى بها وبما تشعه من موسيقى غير مسموعة(١٧).. ولا غرو كذلك أن يرى «فرلين» في الموسيقى معنى مثاليًا - لا إيقاعيًا فقط - وكأنها روح الشعر وجناحه الأثيرى: يقول:

بالموسيقى أيضًا ودائمًا.

ليكن شعرك هو الشيء المحلق

حتى ليحس فيه بما يهرب من الروح عابرًا

نحو سموات أخرى(١٨).



وقد كانت تلك المحاولة من جانب الرمزيين للإيحاء بموضوع شعري على هذه الدرجة من الغموض والعمق محاولة رائدة بقدر ما هى شاقة، وقد يكون ضروريًا أن نعرض لموقفهم من الإلهام الشعري والصنعة، حتى نكون على بينة من ذلك الجهد الذي كانوا يعانونه في الإبداع.

أما «بودلير» فيرفض الإلهام الشعري بمعنى الفيض التلقائي الذي عرفته الرومانتيكية، ويرى فيه مزلقًا يتعرض بسببه الشاعر «لخطر الخضوع للصور التقليدية ونقل وجوه الحلية البلاغية التي هي ألصق بالنظم منها بالشعر الأصيل(١٩)»، ولكنه يقبله شريطة أن لا يفهم منه سوى «الاستمرار في العمل(٢٠)» على حد تعبيره.

---

(١٧) السابق والصفحة نفسها.

(١٨) السابق ص ٩.

(١٩) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث ط٣ ص ٣٧٦.

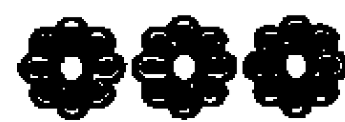
(٢٠) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش (منشورات مكتبة ميمنة) - بيروت سنة ١٩٦١، ص ٢٥.

وقريب من هذا موقف «مالارميه» الذي لم يصرح برأيه فى «الإلهام» وإن كانت معاناته المضنية في العمل الشعري تأكيدًا لميله إلى اعتبار الشعر جهدًا ومعاودة، «فالصدفة -كما يقول- لا تخلق بيتًا شعريًا[٢١]»، والقصيدة كرمية النرد تكررها أكثر من مرة أملاً في شيء قد لا تحصل عليه مطلقًا، ولن نخطيء صدى هذه النظرة في أفكار أبناء الرمزية، وبخاصة «بول فاليرى»، الذي نفى عن الشعر طابعه السحري ورأى فيه اختيارًا وحاجة إلى الكتابة متى توفرت أدواتها، فالآلهة «تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل، أما البيت الثاني فعلينا نحن أن نؤلفه»[٢٢]، ومن هنا كان عليه أن يفكر في إحدى قصائده - «المقبرة البحرية» - طيلة عشرين عامًا[٢٣]!!

ومع ذلك يجب أن نحذر الاعتقاد بأن ميل الرمزيين إلى «الصنعة الشعرية» إقرار بمبدأ التكلف والافتعال في الصياغة؛ إذ يجب أن تجود هذه الصنعة حتى تختفى كما يشير «ييتس»:

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحي البديهة
فإن كل صناعتنا في اللفق والفتق هباء[٢٤].

وربما تحتم علينا بعد هذا أن نتساءل عن غاية ذلك الجهد إن كانت له غاية... بعبارة أخرى: ما موقف الشعر الرمزي من استقلال الفن؟ وما مدى ارتباطه بالواقع؟ وأين موقع نظرية الشعر الرمزي بين التعليمية والتأثير؟



(٢١) أنطون كرم: الرمزية - ص ٩٨.
(٢٢) دنيس هويسمان: علم الجمال ص ٩٢.
(٢٣) Tindall, The Literary Symbol, P. 254.
(٢٤) نقلاً عن: إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١.

نظرية الشعر الرمزي بين التعليمية والتأثير

يقرر باورا أن العمل الشعري - من حيث غايته - يتردد بين طرفين: التعليم instruction والتأثير أو السحر magic، فعلى الطرف الأول تقع نظرية الشعر الكلاسيكي، وعلى الطرف الآخر تقف النظرية الرومانتيكية مؤكدة أن الشعر لا يقرر وإنما يبدع. لا يعلم ولكنه يؤثر، ومن الموقع ذاته ستبدأ النظرية الرمزية دعوتها إلى تقويم الشعر على أساس ما يخلفه في النفس من آثار إيحائية.

والحق أن صياغة القضية على هذا النحو أمر لم تتعرض له الأجيال الغابرة من الشعراء، فلم يكن الشاعر القديم بحيث يفرق بين التعليم والتأثير، كما لم يكن متوقعًا منه - في الظروف التي نشأ فيها - سوى أن يكون مربيًا وشاعرًا في الوقت نفسه، وهو ما لا يتوفر للشاعر الحديث الذي اقتنص منه العلم كثيرًا من وظائفه التقليدية من ناحية، وأصبح عليه - من ناحية أخرى - أن يحتمل منافسة مناهج الدراسات الإنسانية المعاصرة له في ألصق ميادينه وأكثرها خصوصية: النفس البشرية(٢٥).

ومن ثم لم يعد أمام الشاعر إلا أن يكون شاعرًا وحسب، ولم يبق أمام الشعر إلا أن يعود إلى طابعه السحري العريق، الذي يشبه «الصلاة» كما يقول «هنرى بريمون»، وأن تقتصر وظيفته على التأثير الإيحائي، وهو ما يتجلى بوضوح في الشعر الرمزي، وبخاصة شعر «مالارميه» الذي يخلق في قرائه حاله معقدة يلعب الفهم فيها دورًا ثانويًا(٢٦).

---

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism PP. 219-220.

(٢٦) Bowra, The Heritage .... PP. 220-221.

ويبدو موقف «مالارميه» في هذا الصدد وثيق الصلة برأيه في استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية تكون هدفًا له، وهو لهذا يربط بين الشعر والغناء (في مؤلفه شرود divagations) مقررًا أن كلاً من الحلم - وهو جوهر الشعر الرمزي - والأغنية ليس موضوعًا للتعامل المادي بين الفنان والجمهور، فالشاعر يغني لنفسه وليس للآخرين، وهم أحرار في أن يستمعوا إليه أولا(٢٧).

وموقف «بودلير» في هذه الناحية أكثر اعتدالاً من موقف «مالارميه»؛ لأنه يرفض أية غاية خلقية تفرض على العمل الفني من خارجه، ولكنه في الوقت نفسه لا يرى ضيرًا في أن تشرق هذه الغاية من داخل العمل، وتنساب فيه كما تنساب السوائل اللطيفة، «فالأخلاق -كما يقول - لا تدخل في الفن باعتبار أنها غاية، وإنما تمتزج فيه كامتزاجها بالحياة نفسها»(٢٨) و «في الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقي لا يمكن للشر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير»(٢٩).

ولنا أن نلاحظ مدى منطقية هذه النظرة من «بودلير» مع رأيه في صلة الذات بالموضوع أو الفنان بالواقع، وهو ما سبق أن أشرنا إليه مقررين أن «بودلير» لم يلغ الواقع إلغاء تامًا، بل أعاد تقييمه من جديد بمقياس الذات وبشروطها، ومن ثم أصبح الواقع عنده «واقعًا» من خلال الذات، كما أصبح «الفن الخالص - على حد قوله - تعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع في وقت واحد معًا، تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه»(٣٠).

تأسيسًا على هذا الموقف الذي يجمع بين ذاتية الفنان وكينونة الواقع يقيم بودلير ما أسماه نظرية «الوحدة الكاملة l'unité integrale» مقررًا أن الفن الحق هو ما ينسجم مع منطق الحياة بقدر ما ينسجم مع منطق الجمال(٣١). ولعل في هذا

(٢٧) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 155-156.

(٢٨) نقلاً عن روز غريب: النقد الجمالي ص ٦٥.

(٢٩) نقلاً عن دنيس هويسمان: علم الجمال ص ١١٩.

(٣٠) نقلاً عن د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ٨٣.

(٣١) انظر نص حديث بودلير عن هذه الوحدة في: د: محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣١٤ - ٣١٥.

تفسيرًا لتلك النزعة الشريرة التي تسري خلال ديوانه «أزهار الشر»؛ إذ كان يرى فيما ندعوه «شرًا» نوعًا من الجمال - من ناحية - ورعاية لطبيعة الحياة من ناحية أخرى، وهو ما يشير إليه في إحدى قصائده بقوله:

«أيها الجمال: ما هي إن كنت تنتمي إلى ملائكة الرحمن أم لشياطين السعير»(٣٢). وواضح أن هذه النظرة الجمالية الجديدة تتجاوز حدود الجمال التقليدي إلى حيث تصبح نوعًا من «الرؤيا الذاتية» وكشفًا عما وراء الظواهر من عناصر أبدية، «فالجمال - كما يقول - مكون من عنصر أبدي خالد لا يتغير، يصعب للغاية تحديد كميته، ومن عنصر نسبي مشروط بالظروف»(٣٣).

ولكن هذا العنصر الأبدي ليس - في رأيه - خيرًا محضًا، كما أنه ليس سرورًا محضًا، بل ربما كان الألم أبرز خصائص الجمال. «لا أنكر أن السرور قد يقترن بالجمال ولكنه زينة رخيصة له. بينما الحزن والشقاء هما رفيقاه العظيمان، بحيث لا أستطيع أن اتصور جمالاً لا حزن وراءه»(٣٤) ومن هنا كان «الشيطان» في نظره النموذج الكامل للجمال المؤلم، ولعله لم يكن كذلك إلا لأن «بودلير» يرى فيه صورة ذاته الشقية المرجومة التي يقهرها الندم والصبوة معًا:

حول جنتي أحسست بالشيطان

إنه يسبح حولي كهواء غير محسوس

أستنشقه وأحس به يحرق رئتي»(٣٥).

ولئن كان ولع «بودلير» بشيطانه نوعًا من الإسقاط - بمصطلح التحليل النفسي - أو الغرام بالمثل، لقد كان من زاوية أخرى امتدادًا مع نظرته إلى الإنسان

(٣٢) أزهار الشر: ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٩ - ٧٠.

(٣٣) نقلاً عن جان بول سارتر: بودلير ص ١٩٩.

(٣٤) د. إبراهيم ناجي: بودلير وقصائد من ديوانه: أزهار الشر ط ١ سنة ١٩٥٤ القاهرة ص: ٣١.

(٣٥) المصدر السابق ص: ٨٣.

الذي يجمع - في رأى بودلير - بين طاقتين متعارضتين: «إلهية» و «حيوانية»، وكل منهما دليل على الأخرى، وكلٌ منهما -كذلك- في صراع مع الأخرى على نحو يبدو فيه الإنسان - أو بودلير ذاته - نموذجًا للتوتر بين حركتين، إحداهما تتجه نحو الأعلى والأخرى نحو الأسفل(٣٦)، وهو ما تشير إليه إحدى قصائده:

عندما يطلع الفجر الأحمر على خطيئة

وبينما يختلج الشرف الغالي اختلاجة الندم

فإن هناك تعويضًا غريبًا يقوم

إذ يستيقظ ملاك من خلف هذه الوحشية»(٣٧).

آية هذا أن «بودلير» - مستفيدًا من آراء الفيلسوف الألماني «كانت» والشاعر الأمريكي «ادجار آلان بو» - لا ينفي الطابع الخلقي عن الفن إذا انبثق من داخل العمل ذاته بحيث يرى فيه الشاعر جمالاً يعد التمرد عليه نشازًا فيما أسماه «بالإيقاع العالمي» وخيانة للمشاعر المرهفة(٣٨)، وأن مفهوم الجمال بالنسبة له قد اكتسب - شأن كثير من الرمزيين - قيمة غيبية ومثالية غير مقيدة بحدود الواقع ومنطق الطبيعة، بل إن الطبيعة أضحت في نظره بؤرة للخطيئة ومنبعًا للشر، «فالجريمة التي ذاق الحيوان البشري طعمها في بطن أمه هي بالأصل طبيعة، أما الفضيلة فهي على العكس مصطنعة»(٣٩)، حتى الطبيعة النباتية -وهي مصدر إلهام رومانسي- يرفضها بودلير: «إنني لن أصدق أبدًا أن روح الآلهة تسكن في النباتات، وحتى لو سكنت فيها فلن أهتم بها كثيرًا»(٤٠)!!

(٣٦) انظر: سارتر: بودلير ص ٣٩ - ٤١.

(٣٧) بودلير وقصائد من ديوانه أزهار الشر ترجمة د: إبراهيم ناجي ص: ١٢١.

(٣٨) انظر: د: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٢٣ - ٣٢٤.

(٣٩) سارتر: بودلير ص ١١٠.

(٤٠) السابق ص ١١٣.

ولن نعدم هذا الطابع المثالي - فيما يخص علاقة الشاعر بالواقع ومفهوم الجمال - عند غير «بودلير» من آباء الرمزية، فنحن - في نظر فرلين وأتباعه - لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها، وهذه الأشياء توجد داخل نفوسنا بل لو شئنا لقلنا: إنها هي ونفوسنا شيء واحد. فنظرتي إلى الطبيعة هي حياة عقلي نفسها، وإذا رسمت منظرًا طبيعيًّا حسبما أراه، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنني أبوح بأسرار نفسي، ذلك أن الانفعال الذي يملأ جوانح نفسي يخلع صبغته ولونه على رؤيتي لهذا المنظر(٤١).

أما «مالارميه» ومن احتذاه فلم يكن الأمر عندهم أمر كشف عن حساسية شخصية أو ردًا للطبيعة إلى الذات بقدر ما كان محاولة للوصول إلى المعنى المحض للأشياء، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الإيحاء بها(٤٢) بعد تمزيق ذلك القناع الخارجي الذي يحجبها.

وبقليل من النظر يتبين أن ذلك المعنى المحض الذي أراد «مالارميه» استشفافه من خلال كثافة المادة، هو نفسه ما كان يعنيه حيث تحدث عن «الجمال المثالي» أو «الجمال المحض»، فالفكرة المطلقة عن الشيء هي مثاله الجمالي في الآن ذاته، وعالم الأفكار هو عالم الجمال والكمال المجرد(٤٣)، وترتيبًا على هذا نرى «مالارميه» إذا حدثنا عن «زهرة» -كنموذج- لا يعني جرمها بل يومئ إلى معناها المطلق الذي لا وجود له في عالم الواقع كما يقول: «هي فكرة أيضًا، وعذبة، ولا وجود لها بين كل باقات الزهور»(٤٤).

ولكن حذار أن نفهم من هذه المثالية أي معنى ديني، فالحق أن مثالية «مالارميه» لا تعدو نوعًا من التصوف الجمالي الذي لا يتحقق بالتبتل الديني بل بالمجهود العقلي

(٤١) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ترجمة د: محمود قاسم ص ٤٦٦، ٤٦٧.

(٤٢) السابق: ص ٤٦٦ - ٤٦٧.

(٤٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 151.

(٤٤) انظر: Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.

والمعانـاة الفنية، ورياضـة الكلمات ولو بتـعطيلها عن الدلالة، وتجـديد التراكـيب ولو بتحطيم القاعدة اللغوية. . أملاً في الإيحاء بالفكرة المثالية للأشياء(٤٥).

فإذا خطونا مع مسيرة الزمن قليـلاً وجدنا صدى هذا الموقف المثالى عند أبناء الرمزية: «فاليرى» و «ييتس» وغيرهما، وفيهم جميعًا لا نخطىء هذه النظرة الذاتية التي ترد الواقع المتكثـر إلى وحدة مصـدرها النفس الشاعرة، عـلى نحو تنهار فـيه الحواجز بين الفنان والعـالم الخارجي بطريقة تختلف تمامًا عن الرصـد الرومانتيكي لمظاهر الطبيعة؛ إذ هو رصد خارجي صناعي حينًا، مـباشر في ذاتيته مع مسحة من السطحيـة حينا آخر. أما الرمزيون وخلـفاؤهم فقد استـهدفوا تحقـيق روح الشاعر وشخصـيته في شعره، ولكنهم مع ذلك تجنـبوا سطحية الرومانتـيكيين وإسرافهم، فلجأوا إلى مستويـات أدائية من شأنها الإيحاء لا التقرير كالرمـز، والتعبير الدرامي باستخدام شخصيات أسطورية أو تاريخية.

ويبدو الشاعر الألماني «ريلكه» نموذجًا لهـذا الجيل من خلفاء الرمزية، بنزعته المثالية وشعره الذي يسوده الاعتقاد بأن كل شـيء إنما يكتسب قيمته الحقة من خلال تمثلنا له وتحوله فينا(٤٦).

انظروا!! فها أنى أحـيا!! فهل أحيا من لا شيء؟! إن الطفولة والمسـتقبل لم ينقص منهما حد، وقلبي يتفجر بوجود فياض، وولادة متدفقة وحياة عارمة»(٤٧).

حتى «فاليـرى» - تلميذ «مالارميه» - الذي يبـدو فنه مثقلاً بمادة فكرية كثـيفة، ليس شعـره إلا صدى لذلك الصراع النفسـي الذي كان يجتاحـه من الداخل، وهو ما سبق أن ألمحنا إليـه في قصيدته «المقـبرة البحـرية»، فهي بحسب ظاهرها رصد لمشـهد خارجي، ولكنه لا يرى إلا من خلال ذات الشاعر الموزعة - كـما توحى رموز القصيدة

(٤٥) لانسون ص ٤٦٤ - ٤٦٥.

(٤٦) انظر: Bowra, The Heritage of Symbolism, PP. 223 - 224, 227 - 228.

(٤٧) شعر رينر ماريا ريلكه تعريب د: ممدوح حقى ص: ١٠٩.

- بين عالم الأبدية ترمز له المقبرة، ونداء الحياة ترمز له الريح.. التي تهب في نهايات القصيدة موحية بانتصار التجربة على الفكر المجرد والحياة على الموت(٤٨).

هذه خلاصة النظرية الرمزية فيما يخص مفهوم الشعر وموقعه من الحياة، وهي نظرية لا تتضح أصولها الأولى إلا ببيان مصادر الخيال الرمزي على ضوء نظرية العلاقات وفلسفة الحلم، وهو ما سنعرض له على التوالي.

نظرية «العلاقات» وفلسفة «الرمز»:

يمكن القول بأن نظرية العلاقات أو التراسل correspondances كما قررها «بودلير» في قصيدة تحمل هذا العنوان - هي جوهر الفلسفة الرمزية(٤٩)، وأحرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية في وسائل الأداء الشعري، ففيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية، ويوحي الصوت وقعًا نفسيًّا شبيهًا بذاك الذي يوحيه العطر أو اللون، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثريات الطبيعة، وذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء.. يقول بودلير:

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحيانًا غمغمات لا تبين
ويتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز
تلحظه بنظرات أليفة. كأصداء طويلة تتداخل من بعيد
في وحدة مظلمة عميقة
رحيبة كالليل وكالضوء.
تتجاوب العطور والألوان والأصوات(٥٠).

---

(٤٨) انظر: **Bowra** ص: ٥٣ - ٥٤. وكذلك: د. إحسان عباس: فن الشعر ص ٧٠-٧١.

(٤٩) انظر: **J. Stewart, Poetry in France and England, P. 192.**

(٥٠) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.**

ويدهى أن هذه العلاقات التي كشف عنها بودلير ليست -من ناحية- إلا امتداداً لموقفه المثالي الذي عرضنا له فيما سبق، وتطبيقًا -من ناحية أخرى- لرأيه في الخيال الشعري الذي «يمت بصلة إلى اللانهائى. . . وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة، والخيال هو الذي يضع كلاً منها في موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به. والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه»(٥١).

ولكن هذه النظرة - من الوجهة التاريخية - ليست جديدة كل الجدة، فإن «كارليل Carlyle» من قبله يمس جوهر الفكرة حين يقول:

في الرمز يلعب الخيال - بقوته الغامضة - دوره في النفاذ داخل نثريات الواقع والاتحاد بها، والرمز تجسيد وكشف - بدرجة من التميز والمباشرة تقل وتكثر - عن اللانهائى infinite الذي يتبدى فيما هو نهائي ومحدود لكي يمكن إدراكه ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادي للإنسان، فحيث سار تكتنفه الرموز، وما الكون إلا رمز كبير يوميء إلى الله، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزًا للقوة الإلهية. . أليس كل ما يفعله كشفًا عن تلك القوة الإلهية الكامنة فيه؟!»(٥٢).

أكثر من هذا. . تتردد بعض جزئيات فكرته في كتابات «إمرسون Emerson» الذي سبقه إلى القول بأن الطبيعة «معبد جدرانه مغطاة بالرموز وأن الفوارق التي نميز بها بين جزئيات الواقع تختفي حين تستعمل الطبيعة رمزًا». بل إن «بودلير» ليعترف باستفادته - في حدود هذه النظرية - من «سويد نبرج swedenborg» الذي علمه أن «المقارنات والمجازات والصفات تنبع من الأعماق الأبدية للوحدة الكونية». . ونعتقد - مع ذلك - أن للفكرة أصولها الرومانسية(٥٣).

---

(٥١) نقلاً عن د. غنيمى هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكية، مجلة المجلة أغسطس سنة ١٩٥٩م ص ٧٦، انظر كذلك: هربرت ريد «الفن والمجتمع» ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم (القاهرة) ص ١٢٩.

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 258.

(٥٣) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 47, 54.

غير أن أصالة «بودلير» لا تخونه حتى في تأثره بالآخرين، فنظريته لم تقتصر - شأن من سبقوه - على ربط الطبيعة بالذات، بل تجاوزت ذلك الحد إلى تراسل الحواس واختلاطها، في محاولة لإقامة وحدة بين جزئيات الكون(٥٤)، على نحو يتحول فيه العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية وفكرية ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورًا.

ولعله قد اتضح من هذه أن نظرية العلاقات - كما سبق أن أومأنا - تلح على الجانب الغيبي أكثر من إلحاحها على اللغة بوصفها عنصرًا جوهريًا في العمل الشعرى، وأنها بهذا الاعتبار نظرة في الوجود أكثر منها نظرية في الفن - ومن هنا رأينا مفهوم الرمز عند «بودلير» يتجه الوجهة نفسها، فالرمز في رأيه ليس وسيلة من وسائل الأداء الشعري فحسب، بل إن كل ما في الكون «رمز»، وكل ما يقع في متناول الحواس «رمز» يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات(٥٥)، ويعقب على ذلك الدارس الإنجليزي «ليمان» بأن بودلير لا يدع ثغرة للشك في أنه مستعد للاعتقاد بأن لكل شيء - حتى المكتب الذي يجلس إليه ليحرر مقالاته - ما يشبهه في مجالات أخرى من مجالات الحساسية!! بل إن كل تجربة تتم في عالم الواقع هي رمزية في حسبان «بودلير» ومن ثم لها قيمة جمالية!!(٥٦).

آية هذا أن «بودلير» - تأسيسًا على نظريته في العلاقات - فهم الرمز باعتباره شيئًا واقعيًا أو تجربة حية ذات قيمة روحية أو جمالية، غير ملتفت إلى الشكل اللغوي الذي يتخذه هذا الرمز في الصياغة الشعرية(٥٧).

---

(٥٤) السابق ص: ٤٧.

(٥٥) **A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 260.**

(٥٦) السابق ص: ٢٦٥.

(٥٧) السابق: ٢٧٠ - ويشير الناقد بوميه **M. Pommier** إلى أن قصيدة «تراسل» لبودلير هي أساس ما دعاه إليوت، فيما بعد «اللاشخصية **impersonality**» في الأداء الشعرى. انظر السابق: هامش ص٢٦٢.

وقد كان لهذا الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات وفلسفة الرمز أثره في رواد الرمزية مع تفاوت في درجات هذا التأثير، فرغم إيمان «مالارميه» بجوهر نظرية العلاقات لا يغفل - في الآن نفسه - العنصر اللغوي في الخيال الشعري، ويحدثنا الشاعر الرمزي «فيل جريفن Viélé Griffin» عن ذلك «الفن المقدس الذي يستشعره مالارميه في مواجهة الكلمة، التي هي في رأيه رمز يتعمقه»، كما يحدثنا «مالارميه» نفسه عن «أن دور جملة مطبوعة أمامنا يساعد على تفتح لمحات وتجاوبات فينا»(٥٨)، مما يدل على اهتمام مبكر بالرمز في شكله الفني، وعناية بالعنصر اللغوي فيه، نعني الكلمة من حيث هي طاقة إيحائية.

وقد تأثر الناقد الرمزي «كاميل موكلير Kamille Mauclair» في نظرية الرمز «ببودلير» قدر ما تأثر «بشوبنهور»، فهو يرى -كبودلير- أن «كل هذا الذي يبدو أمام أعيننا من مظاهر الوجود ليس إلا رمزًا للفكرة المطلقة، ولذا ليس الرمزى الحق من يجيد استخدام الكلمات بطريقة معينة، بل هو ببساطة من يزود المادة بنوع من التفكير والتأمل يتخطى جدارها الظاهر إلى معناها المجرد(٥٩).

وربما كان «ييتس»، أقرب إلى «بودلير» من سواه، فنظرية الرمز عنده تفترض وجود وحدة كونية تجمع بين جواهر جزئيات الواقع، وإن اختلفت أعراضها، وكل الأشياء المادية تتجاوب معها - في رأيه - أفكار في عالم الروح، والشاعر الماهر هو من يستطيع تسخير هذه الماديات - باعتبارها رموزًا سحرية - في استدعاء تلك القوى الروحية(٦٠).

ويرجع عمل الرمز في الأصل إلى ما يدعوه «ييتس» «الذاكرة العظمى Great Memory» ويقصد بها ذاكرة عامة يمكن للمدارك الإنسانية أن تصل إليها من خلال

(٥٨) السابق ص: ٢٨١.

(٥٩) السابق ص ٢٧٢-٢٧٣.

(٦٠) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 268.

السحر، «فأي شيء تحتشد حوله عواطف الإنسان يغدو رمزًا في الذاكرة العظمى» على حد تعبيره[٦١].

تلك نظرة سريعة في فكرة «العلاقات» الرمزية تبرز بوضوح مدى أهميتها في تاريخ المذهب بعامة، وفي نظرية الرمز بخاصة، ولكن هذه النظرة التي ألقيناها لا ترصد كل أبعاد المشهد ما لم نلق بعض الضوء على الشطر الآخر من نظرية الخيال الرمزي مختتمين به جولتنا عبر هذا الفصل من البحث.

فلسفة الحلم الرمزي Le réve:

والحلم - على مستوى التحليل النفسي وكما يفهمه «فرويد S. Freud - هو الأسلوب الذي تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التي تكتنفها خلال النوم: قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسي لحالة اليقظة: أي مجرد تذكر، وقد تكون تحقيقًا لرغبة من الرغبات في صورة مباشرة، كما قد تكون تحقيقًا لرغبة مكبوتة في اللاشعور[٦٢].

أما على مستوى التاريخ الأدبي فقد كان الرومانتيكيون أسبق من الرمزيين إلى الاهتمام بالأحلام بوصفها تعبيرًا حرًا عن نشاط حياتنا اللاواعية التي يشترك الحلم والشعر في الامتياح منها، «فالأحلام كالشعر وككل ما يوحى به اللاشعور لها قيمة تسمو على كل تقدير»[٦٣].

وقد كان الكاتب الفيلسوف الألماني هردر Herder ظاهرة رائدة في هذا الباب، فهو من أوائل من اهتموا بالأحلام من وجهة نظر رومانتيكية، وقد اعترف بأن للأحلام قوة عجيبة فيها تتكشف ثنائية أنفسنا؛ لأنها حوار نقوم به ونمثل فيه:

(٦١) **A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 282.**

(٦٢) سجموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي - ترجمة د: أحمد عزت راجح ط ٢ القاهرة (الألف كتاب - الأنجلو) ص ٨٤، ١٣١، ١٣٢، ١٥٤.

(٦٣) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ٧٣.

المتكلم والسامع معًا، «ومن عالم الأحلام نستفيد أكثر المعلومات جدية عن أنفسنا» لأن «لغة الأحلام - كما يقول شوبرت Schubert - أسرع وأقوى تعبيرًا وأفسح مجالاً من لغة اليقظة»[٦٤].

ونلاحظ أن هذا الاهتمام الرومانتيكي بالأحلام - رغم أوليته - ظل واقفًا عند سطح الظاهرة، ولم يفهم من الحلم - في معظم الأحيان - إلا أنه نشاط طبيعي يمارسه اللاشعور حين يكون الوعي في حالة توقف بالنوم، ولذلك لم يستفد الرومانتيكيون كثيرًا من فلسفة الحلم في تغذية الخيال الشعري ورفده بمنابع جديدة على نحو ما فعل الرمزيون؛ إذ كان هم الأولين موجهًا -بصفة رئيسية- إلى استخدام الأحلام في الكشف عن حياة الشخصية وصلة هذه الحياة بعالم الغيب، أما الرمزيون - تحت تأثير ما شاع من نظريات «فرويد» وأدب، «ادجار آلان بو» - فقد خطوا إلى مدى أبعد مما بلغه الرومانتيكيون، فلم يعد الحلم عندهم ظاهرة طبيعية موقوتة، بل أصبح تعطيلاً إراديًا ومستمرًا للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تتقدح في أعماقنا والتي ليس عالم الكثرة إلا ظلاً شاحبًا لها[٦٥].

فللحلم الرمزي Le rêve إذن جانبان: فهو من ناحية ضرب من الدربة الصوفية، وهو من ناحية أخرى منبع للخيال الشعري، والفصل بين الجانبين غير مشروع ما دمنا قد علمنا أن الشعر الرمزي في جوهره نوع من الرياضة الغيبية.

ويأتي «بودلير» على رأس من استخدم هذا المصطلح الرمزي بالمفهوم الذي أشرنا إليه، فقد كان الحلم بالنسبة له: معادل التجربة experience في البصيرة الفنية للشاعر وليس نقيضًا بسيطًا للواقع.. إنه العالم الذي تمحى فيه معايير الصدق والكذب، والذي لا يخضع فيه الشاعر لمنطق الظاهرة، بل يتفانى في عمله مبدعًا ذلك الأثر الخالد الذي يمتزج فيه كل من الفن والفنان بالآخر[٦٦].

---

(٦٤) السابق ص: ٦٩.

(٦٥) أنطون كرم: الرمزية ص ٧٣.

(٦٦) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 85.

والتجارب التي يعانيها «بودلير» في حلمه تجارب على قدر كبير من الصفاء، وفيها أحيانًا ذلك «الابتهاج الرهيب» الذي يحسه الفنان نتيجة اندماجه بذلك العالم الغيبي الذي يتجلى في «الحلم»(٦٧) والذي نرى نموذجًا له في قصيدته «العملاقة»:

لشد ما كنت أهوى، والطبيعة في نشوتها العارمة

تلد في كل يوم أبناءها الخوارق

أن أعيش بقرب عملاقة شابة

مثل هر نهم يجثم مستسلمًا للذته تحت قدمي ملكة.

إذن لمضيت أرقب ازدهار جسمها وتألق روحها»(٦٨).

ويعقب الأستاذ «بول جود مان Paul Goodman» بأن هذه القصيدة ليست إلا حلمًا من أحلام «بودلير»(٦٩)، ونضيف من جانبنا أن كثافة صورها المادية لا تحجب ما فيها من قيم إيحائية، فهي مغامرة من مغامرات الروح تتخذ مظهر الحنين إلى عوالم بدائية.

وتبدو المفارقة بين «بودلير» ومن سبقه من الرومانتيكيين في تركيزه على الجانب الفني من «الحلم» وصلته بالخيال الشعري، فالحلم - في رأيه - ليس في أن نتهيأ للنوم وننتظر ما تجود به الرؤى، إنه - على النقيض - أن نظل في حالة يقظة وأن نعاني في إبداعنا الشعري بغية اقتناص المجاز metaphor؛ الذي لا يعنى عند «بودلير» ذلك المجاز البسيط المألوف، بل يعنى نوعًا من المجاز الصورى المعقد، وهنا يختلف «بودلير» عمن سيأتى بعده من السرياليين Surrealists، إذ يكتفى السريالي في حلمه بالتقاط أول ما يرد إلى الذهن في تلقائية ودون عناء(٧٠).

---

(٦٧) السابق: ص ٨٥.

(٦٨) أزهار الشر: ترجمة محمد أمين حسونة ص: ٦٤.

(٦٩) Paul Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1959, P. 234.

(٧٠) A.G. Lehmann, The Symbolist .... P. 86.

وكذلك يهتم «رامبو» في «إشراقاته Illuminations بوجوب بناء مادة الشعر بناء حيًا كما تتمثل في الحلم، الذي لا يعني به «رامبو»، سوى تهيؤات الوهم» و«الفراديس المصطنعة» المنبثقة من «اللاوعي» أو ما يطلق عليه «الاضطراب الغامض الناشيء عن فوضى الحواس جمعاء». والشاعر عنده ليس شاعرًا إلا بقدرته على خلق الأوهام الغريبة ومن هنا كان أقدر الشعراء على الحلم أغناهم شاعرية(٧١).

والحلم عند «رامبو» يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة ويتغيا - شأن بودلير - الوصول إلى ما فوق الواقع، ولكن مفهومه - فيما عدا ذلك - يختلف عن مفهوم الحلم عند «بودلير» فبينما كان الآخر يقنع بما يعرض له من الصور سواء كانت من وحي المشاهدة أو التذكر، تأخذ عملية الحلم عند «رامبو» طريقًا معقدًا يبدأ بخليط من الأوهام والرؤى السكرى تنبجس من اللاوعي، ثم يحاول الشاعر بعد يقظته أن يستعيدها صورًا من التذكر ليحولها من ثم إلى شكل فني(٧٢).

ولئن ميزنا بين هذه المراحل الثلاث في أحلام «رامبو»: الوهم والتذكر والهيكل الشعري، فليس ذلك إلا تبسيطًا نبغي به إيضاح عملية هي بطبيعتها مركبة؛ إذ ليست القيمة الفنية للأحلام عند «رامبو» منفصلة تمامًا عن صورتها اللغوية، وبعبارة أخرى ليس الخيال في يقينه مقطوع الصلة باللغة الشعرية(٧٣).

وربما كانت فكرة الحلم عند «مالارميه» أكثر أهمية واعتدالاً، فالحلم لديه منبع الخيال، والطاقة التي تزودنا بروافد جديدة للفن حين تنضب طاقة الحياة اليومية(٧٤)، ذلك أن مادة الفنان ليست مشروطة بتفصيلات وحدود العالم الواقعي، والفن في جوهره ليس محاكاة، وما دامت لا توجد طريقة للتمييز بين الواقع real

---

(٧١) السابق ص: ٩٤، ٩٦ - ٩٧.

(٧٢) السابق ص: ٩٦ - ٩٨.

(٧٣) السابق ص: ٩٧ - ٩٨، وانظر لطبيعة الحلم عند «رامبو» إجمالاً المرجع السابق ص: ٩٢ - ٩٣.

(٧٤) السابق ص ٩١ - ٩٢.

والوهم illusory فليس ثمة ما يدعو إلى افـتراض أن الصورة ليست وهمًا أو أن أية فكرة عن العالم الواقعي ليست خيالاً[٧٥].

وإذا كان حلم مالارميه منبعًا للخيـال، فإن قيمته في نظره لا ترجع فقط إلى ما يمدنا به من صـور وعلاقات، بل تتـجاوز ذلك إلى غناه بالإيحاء وقـوة تأثيره، ولكن هذه الإمكانات تتوقف -بالدرجة الأولى- على الشكل الشعري الذي يتجلى فيه الحلم، أعنى: الصياغة والتركيب والبناء الفنى بعامة[٧٦].



تلك خلاصة آراء الرمزيين فيما يخص فلسفة الحلم، يوحد بينها الميل المشترك إلى اعتباره نوعًـا من الاستبطان الروحي بقدر اعتباره شـكلاً فنيًا على اختلاف في التفصيلات لا يطعن في جوهر النظرية. وبهم وبها تأثر أبناء المذهب المتأخرون تأثرًا يتفاوت في مـداه ونوعه، ولعل «ييتس» أبرز من اهتم بالرؤى من خلفـاء الرمزية، فليس شعره - بل وحياته - إلا سياحة حالمة بين الرموز الخارقة والأساطير والعقائد الغامضة بغية الوصول إلى منابع الخيال المبدع في الحياة اللاواعية.

لقد كان «ييتس» يسعى وراء علم مضاد للعلم يكون محكه «حقائق الأسطورة والفن» وغايتـه الجمع بين الحقيـقة والعدالة في فكرة واحدة: الحـقيقة المنبـثقة عن التجـربة، والعدالة الناشـئة عن الرؤيا الخـالصة[٧٧]، وتلك غاية إن اخـتلفت عن غايات الرمزيين من حيث الطريقة.. فإنهـا توافقها من حيث الجوهر، نعنى: إعادة الوحدة المفقودة بين عالمي الواقع والمثال.



على أن هيكل النظرية الرمزية لا يكتـمل ما لم نعرض لها في جـانبها الفني مثلما عرضنا لها في جانبها الجمالي. وتلك محاولة الفصل التالي.

---

(٧٥) السابق ٨٩.

(٧٦) السابق ص ٩٢.

(٧٧) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٦٤.

الفصل الثالث
نظرية الشعر الرمزي

قررنا فيما سبق أن الرمزية مذهب مثالي يرى العالم الخارجي من خلال الذات ويرده إليها، ولأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة أو «تجسيم ما يتحرك خلف الحواس»[(١)] كما يقول (ييتس).. اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيحائية في الأصوات والكلمات والتراكيب لكي يعدوا بهذا الموضوع المثالي ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه، «فالشكل الشعري هو الذي يقدر تمامًا على ما لم يقدر عليه التحليل»[(٢)].

وفي نظرة كهذه تغيرت وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها، فلم تعد لغة تعبيرية بسيطة بل أصبحت لغة إيحائية معقدة ومحكمة في الوقت نفسه؛ إذ يتطلب الشعر - كما يقول بودلير - «مقدارًا من التنسيق والتأليف ومقدارًا من الروح الإيحائى أو الغموض... والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطًا في التعبير عن المعنى بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة»[(٣)].

كذلك تطورت وظيفة الشعر ذاته من نقل المعنى والصور المحددة إلى نقل وقعها النفسي بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع، وهي مشاركة لم تعد تنبع من المعنى المباشر للقصيدة - وهو «جزؤها الكدر) على حد تعبير هنرى بريمون H. Bremond - بل أصبحت تفيض من «المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو

(١) Tindall; The Literary Symbol, P. 253.

(٢) السابق: الصفحة نفسها.

(٣) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ١٠٧.

حصره ضمن حكم» و «الذي يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر إلى نفس المتذوق»[٤].

وسنحاول -في عرض سريع- بيان الوسائل الإيحائية التي استغلها الرمزيون وصولاً إلى هذه الغاية، سواء تمثلت هذه الوسائل في الشكل اللغوي (الأصوات والتراكيب) أو في البناء الموسيقى (تحطيم الإيقاع التقليدي) أو في أشكال الخيال الشعرى من صورة ورمز.

أولاً - لغة الشعر الرمزي:

ما دام الموضوع Theme والشكل form يتوارد في الفن على حقيقة واحدة بحيث يصبح الفصل بينهما تعسفًا غير مشروع فإن تناولنا للغة الشعر الرمزي لا يعنى اللغة بمفهومها التجريدي، بل يعنى العمل الشعرى وقد تجسد في كلمات. أي أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال. وفيهما تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث وإضافته إليه في الوقت نفسه. صحيح أن الشاعر لا يخترع اللغة. ولكنه كذلك لا يأخذها إطارًا معدًا للاستعمال[٥]. فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق «لغة في اللغة» لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور. وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها[٦]. فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها. ولم تعد قادرة على حمل ما يرجى أن تحمله كما يقول «ريلكه».

«ربما وجدنا هنا لنقول: بيت. جسر. نبع. باب. جرة. حديقة. شباك. أو أكثر من ذلك: عمود. بهو إلخ. لكن من أجل أن نقول كل هذا، أدرك ذلك جيدًا، لكي

(٤) السابق: الصفحة نفسها.

(٥) انظر فصلاً قيمًا عن الرمزيين والشكل في:

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 175-187.

(٦) انظر ما يقوله الشاعر الرمزي «موريا» عن هذا العجز اللغوي في: جوركي: بول فرلين والانحلاليون / المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٣.

نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقًا على حقيقته وعلى ما في نفوسنا تمام الانطباق. لا كما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى.

أليس كذلك؟»(٧).

ليس ذلك فحسب. بل إن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع الكلمات رهينة بظروفها وموضعها بحيث تصبح بعد ذلك قليلة الجدوى بالنسبة له؛ إذ يتعين عليه في كل تجربة شعرية جديدة أن يخوض بحار الكلمات بحثًا عن زاد يوائمها. وهو ما يملأ شعور «إليوت» بالمرارة:

«لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام
للشيء الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله - أو بالطريقة
التي
لم يعد ميالاً لقوله بها(٨)».

وإذا كانت اللغة - في حدودها الوضعية - على هذا المستوى من الضيق والشحوب فكيف يمكن العثور على اللغة الجديدة، أعنى كيف يمكن خلق لغة داخل اللغة؟

لقد تعددت محاولات الرمزيين في هذا الباب بتعدد مستويات اللغة ما بين الأصوات والكلمات والتراكيب. ولكن جهدهم الأكبر كان يتركز على استغلال القيم الصوتية في الكلمات والإيحاء بها؛ إذ كانوا يعتقدون - حسب ما يرى «مالارميه» - أن الشعر يمكن أن يدع أثرًا جماليًا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلاً تقريبًا... بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتي بكل العمل(٩). ولن تغدو معاني الكلمات حينئذ مركز الاهتمام، فالشعور - إذا وجد - يستثيره السراب الكامن في الكلمات نفسها(١٠).

---

(٧) ريلكه: تعريب د. ممدوح حقى ص ١٠٦.

(٨) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤٣.

(٩) انظر: Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(١٠) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

ولتحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية يجب التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات موسيقية بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقى melody الذي قد ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلها. ذلك أن اللغة في مستواها اليومي تفتقر إلى التناسب الكامل وتتسم بتلقائية Le Hasard لا يمكن التغلب عليها إلا بالإخلاص الفني والمعاودة؛ بأن يقف الشاعر عند كل مرحلة إبداعية ليرى ما أنجزه، محتكمًا فيه إلى شعوره الخاص. وذلك ما تقوله لنا قصيدة «مالارميه» (رمية نرد Un Caup de Dés) التي لا تعدو «رمية النرد» فيها ذلك الجهد الذي يمكن به للشاعر أن يتغلب على «تلقائية» اللغة. فكل خطوة من خطوات «الخلق الفني» ليست إلا «رمية نرد» قد تربح مرة ولكنها ليست مؤكدة الفوز في المرات التالية؛ لأنها خطوة عشواء تتلمس طريقها بالتجربة ولا تحتذى نموذجًا سابقًا(١١).

ولكن جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة - إن عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء الصوتي في الكلمات. بل إن له أن يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية Syntax بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة، «ففي الواقع - والمتحدث لانسون - لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقًا للمنطق لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، لكي يبرزوا خاطرًا أدركه الشاعر وحده»(١٢). ومن هنا كان إسقاطهم لبعض «الروابط» الأسلوبية، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها، فأهملوا حروف التشبيه، وبعض حروف الوصل. وبدلوا في استعمال أدوات

---

(١١) انظر: A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 159 - 161.

(١٢) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٧.

أخرى. كما هزوا رتابة الجملة اللغوية. فقدموا فيها وأخروا على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرًا عفويًا بينما تخضع لنظام واع دقيق، على القارئ لكى يكتشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر(١٣).

ونبادر فنقول إن تجريد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية لا يعني بالضرورة فقدان كل وحدة تربط بين الكلمات والجمل، ولكن الوحدة التي حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد؛ لأنها تعتمد على ما يسمى بالمواءمة appropri-ateness الإيحائية بين الكلمات، فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجامًا صوتيًا غير مقيد بحدود الدلالة(١٤)، وهو ما يدعوه «مالارميه» «الانعكاس المتبادل» تتفاعل فيه الكلمات وتخلع كل منها على الأخرى بعض إشعاعها السحري(١٥). فما الكلمات إلا أحجار كريمة تنصهر في بناء إيحائى، يشبه في اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة(١٦)؛ وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع، بل تغدو وحدة سيمفونية Symphonic تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر، وتتفق من حيث عضويتها إيحائيًا في العمل الشعري(١٧).

فإذا ما وفق الشاعر في تحقيق الوضع الصوتي الأمثل للكلمات بنفي تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية، فإن الألفاظ تصبح إنشائية توحى ولا تقرر، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة(١٨)، وتثير وقعًا نفسيًا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية، بل قد تبلغ من

---

(١٣) انطون كرم: الرمزية ص ٨٧ – ٨٨.

(١٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton. University Press - 1957, P. 81.

(١٥) Tindall: The Literary Symbol, P. 49.

(١٦) انظر: A.G. Lehmann: The Symbolist Aesthetic in France, P. 158.

(١٧) Tindall, Forces.. P. 253, Bowra: The Heritage of Symbolism, P. 229.

(١٨) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

القارئ أكثر مما بلغته من الشاعر ذاته؛ «فالذي يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحل الأمثل»[19].

غير أن ما توحيه «الكلمة» حينئذ لا يتوقف فقط على طبيعتها الصوتية. إن هذه القيمة الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعورًا يجب أن يكون مهيأ بالفعل لاستقبالها، فربما أثارت فيه ذكرى شاحبة أو أملاً غائمًا، وهو ما يلاحظه «سارتر» بالنسبة «لبودلير» الذي يصبح الشيء بالنسبة له ذا دلالة «حين يكون متفتح المسام على ماض ما، ومحرضًا للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما»[20].

ويرتبط بهذا ما يطلق عليه الرمزيون «إشعاع» الكلمات الذي ينبع من قيمتين: قيمة اللفظة في ذاتها، وقيمتها السياقية. وبهما تصبح ضمة من الأضواء الهاربة تثير في النفس تداعيات تجريدية أو صورية لا حد لها، تمامًا مثلما «يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء»[21].

بيد أن تصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية، واقتناص كل إيحاءاتها الصوتية وإشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حدًا لمعاناة الشاعر الرمزي في البحث عن أدق الكلمات وأغناها. فكثيرًا ما كان يجد نفسه في «حصار» منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها، فكان عليه لذلك أن يلجأ إلى معاجم اللغة منقبًا عن كلمات لم يبتذلها الاستعمال، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول، بل كانت محاولاته في بعض الأحيان تعدو قواميس اللغة القومية إلى معاجم اللغات الأجنبية، حتى إذا ما أعياه العثور على بغيته، عمد - شأن بودلير- إلى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ:

---

(19) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٧٧.

(٢٠) سارتر: بودلير ص ٢٠١.

(٢١) العبارة لايديث سيتويل نقلاً عن د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٢٨١.
وانظر نماذج من هذه الألفاظ المشعة في: أنطون كرم: الرمزية ص ٩٠.

«فلنبحث ولنبحث. وإذا لم نجد اللفظة فلنخترعها. لكن لنر أولاً إذا كانت موجودة. فلنمسك بمعاجم لغتنا. ولننقض عليها بحثًا وتنقيبًا وسبراً. بشراسة. بحب... ثم يأتي دور القواميس الأجنبية - فلنبحث في القاموس الفرنسي - اللاتيني ثم في اللاتيني - الفرنسي. إنها مطاردة غير راحمة»(٢٢).

وبإحياء المهجور من الألفاظ، ونفض ما تراكم عليه من غبار الزمن تغنى اللغة القومية، ويضيف إليها الشاعر كما يأخذ منها، ويتعلمها عن طريق الخبرة المباشرة، بقدر ما يطورها(٢٣).

وبه كذلك تعود الكلمات إلى بكارتها الأولى وتتخلص من ذلك «الاستهلاك» الذي يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة الكامنة.

غير أن بعض الرمزيين أسرف على نفسه وعلى جمهوره معًا، حين ظن الشعر مجموعة من القيم الصوتية فحسب، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولاً وعرضًا على سواء، دون أن تكون لذلك أية قيمة موضوعية، وهو أمر يغلق نوافذ البوح الشعري بالإلغاز المقيت، ويفتح باب الشعوذة الفنية على مصراعيه.

وللتدليل على هذه الظاهرة نكتفي بعرض نموذجين مختتمين بهما هذه الفقرة من بحثنا.

(١) الهندسة الشكلية للقصيدة:

وفيها يستغل «مالارميه» القيم الإيحائية في الشكل الكتابي ويهمل كل ما عداها من قيم موضوعية وروابط منطقية، بحيث يصبح المعول في تلقي القصيدة على ترتيب

---

(٢٢) سارتر: بودلير: ترجمة جورج طرابيشي ص ١٢٢.

(٢٣) انظر: ليمان - المرجع السابق الذكر ص ١٨٦ وهامشها: وبهذا الجانب من الرمزية تأثر ت. س. إليوت فيما دعاه الشعور بالماضي **The consciousness of the past** وهو طريق تطوير لغة الحاضر. كما تأثر به - عن طريق إليوت - بعض شعرائنا المعاصرين ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور كما سنعرض له في حينه.

الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينهـا، مما يستوجب قراءتها قراءة «أوركسترالية» - على حد تعـبيره - ويعنى بذلك أن عين القارئ ينبـغى أن تشمل القصيـدة بنظرة كلية تتناولها أفـقيًا وعـموديًا في آن معًـا؛ إذ ليست القصـيدة حينئذ سلـسلة من الكلمات المتتابعة تتابعًا زمنيًا، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد(٢٤).

وأوضح شاهد على هذا ما حاولـه الشاعر في قصيدته الشهـيرة «رمية نرد»، وقد أشرف بنفســه على طبعها محددًا للطابع حجم ومكان كل كلمــة من الصفحة تحديدًا دقيقًا، تجتزئ - للتدليل عليه - بذلك المقطع:

لا مكان لشيء Rien n'aura eu lieu

عدا excepté

ربما كوكبة من النجوم Peut-etre-une-constellation(٢٥)

ومع أن «مالارميه» كان يطمح بذلك إلى مواجهــة ضغط الحياة بجهد القراءة وما يقترن بها من لذة حسية، لم تلق محاولته هذه تجاوبًا جماهيريًا يذكر.

(ب) الأصوات الملونة:

وهي محـاولة بدأها «رمبو» في قصـيدته «الحروف المتحـركة» بهدف تفجـير الحياة في الأصــوات عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعــور من المشاعر بحيث يصبح صوت كصوت الـ (I) أحمر يذكرنا بالدم وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة(٢٦).

---

(٢٤) انظر: A.G. Lehmann; The Symbolist Aesthetic in France, P. 163 - 164. and Bowra: The Heritage of Symbolism, P. 9 - 10.

(٢٥) Bowra: The Heritage of Symbolism, P. 38.

(٢٦) انظر نص القـصيـدة في دراسة لجـوركي بعنوان «بول فرلين والانحـلاليون» ترجـمة فـؤاد دوارة: المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ - ٥٣ وفـيها يخلع «رمـبو» على الأصوات ألوانًا ذاتيـة «فالـ (A) أسود و (E) أبيض، (I) أحمر و (U) أخضر و (O) أزرق».

وحين يتم تزويد الأصوات بهذه الطاقة الإيحائية يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها في كلمات تستقطب كل هذه الألوان والإثارات المفردة. وبذلك تغدو الكلمة الواحدة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد حتى ليمكنك من خلال قطعة واحدة من الشعر أن تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة(٢٧).

ولئن كانت هذه النظرة إثراء للقيم الإيحائية في الأصوات، فليس بوسعنا إغفال ما فيها من عنصر ذاتي بحت. وهي من هذه الناحية تخص مبدعها وحده(٢٨)، ولا تمنع سواه من الشعراء عن الإحساس إزاء صوت ما بغير ما أحس به، وربما كان الإسراف في ذلك ضربًا من المصادرة الفردية يجني على الشعر ولا يفيده.

فإذا طرحنا من فكرة الإيحاء الصوتي هذه الروافد المفرطة، بقي جوهرها صالحًا للتطبيق، وشاهدًا على ريادة الرمزيين في هذا الباب(٢٩). فلم يكن استغلال الدلالة الصوتية قبلهم إلا فلذات فردية، وأحيانًا غير مقصودة، أما هم فقد توسعوا فيها وربطوها بالأصول الجمالية العامة لمذهبهم، مما كان له أبلغ الأثر في التيارات الأدبية اللاحقة.

ثانيًا - الشكل الموسيقى في الشعر الرمزي:

مثلما كانت لغة الشعر الرمزي جزءًا من النظرية الكبرى في الإيحاء، كانت موسيقى هذا الشعر مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة

(٢٧) انظر مكسيم جوركي: المرجع السابق ص ٥٣.

(٢٨) انظر لهذا «ستيفن أولمان»: دور الكلمة في اللغة ترجمة د. كمال بشر ص: ٧٩ وما بعدها.

(٢٩) فضلنا ألا نكثر من النماذج التي حاول فيها الرمزيون إهمال الروابط المنطقية والدلالات معتمدين على الإيحاء الصوتي؛ لأن تلك خاصة من خصائص اللغة الفرنسية وسر من أسرارها - أولاً - ثم لأن هذه الخاصة تضيع بمجرد ترجمة النص - ثانيًا - مفضلين إيضاح النظرية بتطبيقها على شعرنا العربي فيما بعد. مكتفين الآن بالإحالة على المصادر الآتية. ففيها مزيد من النصوص التي تمثل هذه الظاهرة الرمزية.

J. Stewart: Poetry in France and England, P. 145.

وكذلك: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨.

و: روز غريب: النقد الجمالي ص ٩٥.

الباطنيــة ورعشاتها الغــامضة، وليس بمدى مــوافقتهــا لقواعد العروض التــقليدي، فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظامًا من الإيقاع والنغم، «أليست هي - فيما يقوله ريلكه - النظرة الأخيرة التي نلقيها نحن أنفسنا على ذوات أنفسنا».

ولكي نستطيع تقــدير أثر نظرة كهذه على الشكل المـوسيقى للشعــر الفرنسي ينبغي أن نعطي صورة عامــة لهذا الشكل. نلحقها بشرح موجـز لطبيعة التطورات التي عرضت لها على يد الرمزيين.

والشعر الفرنسي شعر مقطعي، يعـتمد في نظامه العروضى على عدد المقاطع في البيت أكــثر من اعتمــاده على نبرها، وهو أمر نابع من طبيــعة اللغة الفرنــسية ذاتها، فهي لغة تتسم «بالسيولة»[٣٠] ويضعف اتكاؤها على النبر وتشتد حاجتها إلى شكل عروضى أكثر دقة وانضباطًا، وبهما يتغلب على ما في اللغة من تدفق واطراد لا نلاحظهما - على سبيل المثال - في لغة إيقــاعية كالإنجليزية، حيث يمارس النبر وتوكيد النطق دورًا أساسيًا في اللغة بعامة وفي الشعر بخاصة[٣١].



ومن هنا كــان البحــر السكندري Alexandrian هو نموذج البــيت الشعــري الفرنسي. وهو يتكون من اثنى عشر مقطعًا بعضهــا قصير، وبعضها طويل، ولكنها جميعًا «تتعادل وتتوازن - كما يقول جويو - وإن كانت كمياتها غير متساوية، فكل مقطع يعدل المقطع الآخر ويصــححه»، على نحو يشبه «تعادل» النغمــات الموسيقية وتكامل إيقاعاتها[٣٢].

وتخففًا من الرتابة التي تحسها الأذن في تتــابع هذه المقاطع تتابعًا مستويًا كان الشعراء الكلاسيكيون يقسمونها إلى أربع وحدات كل وحدة مكونة من ثلاثة مقاطع

---

(٣٠) ريلكه: تعريب الدكتور ممدوح حقي ص ١٤٦.

(٣١) انظر: J. Stewart, Poetry in France and England, P. 10-12.

(٣٢) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ترجمة سامي الدروبي - دار الفكر العربي (مصر) ص ١٤١ - ١٤٥ ولا يمنع هذا وجود أوزان أخرى قديمة في الشعر الفرنسي كوزن المقاطع العشرة. المصدر ذاته.

لا يتميز بعضها عن بعض إلا بالنبر، الذي يقع على المقطع الأخير من كل وحدة أو تفعيلة بمصطلحنا العربي(٣٣). غير أن ذلك لم يكن كافيًا لتحطيم صلابة البيت التقليدي الذي لم يعد قادرًا على مواءمة كل ذبذبات النفس. ومن هنا تعرض البحر السكندري لمحاولات بدأت بلافونتين Le Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥م) الذي كان في رأي بعض الباحثين رائد البيت الحر (Vers libre) ثم أندريه شينيه Andre Chénier (١٧٦٢ - ١٧٦٤م)(٣٤). وعلى أيديهما اهتزت معالم العروض الكلاسيكي، وبدأ الاهتمام بالحساسية الموسيقية وإيقاعات الألفاظ.

وقد تحول هذا الحصاد من محاولات التجديد على أقلام الرومانتيكيين إلى تمرد حطم صلابة البيت السكندري وإن لم يلغه؛ إذ لم يزد الرومانتيكيون عن أن تحركوا بحرية داخل أغلال من حرير. فتركز تجديدهم - بوجه عام - في تقسيم البيت إلى ثلاث وحدات بدل أربع، وإلغاء الشطر الذي كان يفصل بين مصراعي البيت التقليدي والاستعاضة عنه بوقفة قصيرة بين الوحدتين الثانية والثالثة(٣٥)، والاتكاء على القافية «هذه الجارية السيدة» كما يدعوها فكتور هوجو - بوصفها قوام الإيقاع الرومانتيكي(٣٦).

وإذا كان التجديد الرومانتيكي تحررًا داخل الإطار العام للبيت الكلاسيكي فإن النظرية الرمزية وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعًا جديدًا على ضوء تأثرها العميق الشامل بموسيقى فاجنر، التي أبصر الرمزيون من خلالها «قمة المطلق الرهيبة»(٣٧) على حد تعبير «مالارميه»، والتي بدت بجوارها الموسيقى

(٣٣) انظر في هذا: دكتور محمد مندور: في الميزان الجديد جـ١ (١) ١٩٤٤ ص ١٧٩ / ١٨٠.

(٣٤) انظر في هذا: حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ٥٩٣ / ٥٩٤، جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٦، لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ١٨٩.

(٣٥) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٢٥١.

(٣٦) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٠ - ١٥١.

(٣٧) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.**

التقليدية مجموعة من القواعد الجاسية يمارسها الشعراء إيثارًا للسهولة وعزوفًا عن مشقة التجديد(٣٨).

ومن ثم بدأ الرمزيون في تحطيم هذا «البحر السكندري الكبير الفج» نفورًا من صلابته التي تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها لكي تناسبه، وفرارًا إلى ما أسموه بالبيت الحر Vers libre، حيث لا يخضع الشاعر إلا لقاعدة واحدة هي: انفعاله الداخلي، فهو الذي يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها. وهو الذي يتيح للشاعر - إذا اقتضى الأمر - أن ينتقل من وزن إلى وزن آخر في القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الإيحاء بالخلجات الروحية العابرة(٣٩).

وإذا كان الرمزيون في هذه «الثورة العروضية» مدينين لنماذج من الشعر الإنجليزي والشعر الرومانتيكى في فرنسا، فإن الريادة المباشرة في هذا الباب ترجع إلى «بودلير» في قصائده النثرية الصغيرة Petite Poémes، و «رامبو» في إشراقاته Illuminations وهي قصائد تند عن أي نمط شعري متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية. وقد كان لهما فوق الريادة فضل وضع الرمزيين أمام الحقيقة التالية: إذا كان ممكنًا أن يكتب الشعر الجيد في أكثر الأشكال تحررًا فلا داعي للتوسط أو الاعتدال في محاولات التجديد. وبعبارة أخرى إذا كان كل من «بودلير» و «رامبو» قد كتب شعره المنثور متخليًا عن كل مواضعة موسيقية دون أن يفرط في القيمة الشعرية فما الذي يمنع من احتذائهما(٤٠).

على أن هذا الاحتذاء لم يكن من الشمول بحيث يستغرق جميع الرمزيين، بل إن بودلير ذاته تراوح في كتابة قصائده بين الشعر المنثور، والشكل التقليدي

(٣٨) انظر ما قاله في هذا بول كلوديل .Stewart. Poetry in France and England, P. 13
(٣٩) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٨.
(٤٠) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 187.

الذي لا يتعدى تجديده فيه العناية بالرنين الصوتي والوقع الحسي للألفاظ وكلاهما عنده جوهر الموسيقى(٤١).

كذلك لم يشأ فرلين الخروج على العروض الكلاسيكي وإن حاول التحرر قليلاً من قبضة القافية، كما حاول التجديد في خصائص النغم، داخل إطار البيت التقليدي حتى تتحقق تلك الموسيقى الأثيرية التي راض نفسه عليها والتي نصح بها الشعراء(٤٢): «عليك بالموسيقى قبل كل شيء... ثم بالموسيقى أيضًا ودائمًا. وليكن شعرك مجنحًا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابرًا نحو سماوات أخرى»(٤٣). ويغلب على الظن أن أثره في هذا الباب مقصور على ما استفاده من صديقه الشاعر الرمزي «رامبو» أبى الشعر الحر ومبدعه(٤٤).

أما موقف «مالارميه». فليس بهذا القدر من الوضوح والبساطة، فرغم أنه يعترف بأن بعض النثر ليس إلا شعرًا منثورًا fragmentary Poetry مقتربًا بذلك من موقع دعاة الشعر الحر(٤٥)، نراه حريصًا في نتاجه على التزام الشكل التقليدي حتى أواخر حياته الفنية حيث كتب قصيدته الشهيرة «رمية نرد Un Coup de Dés» التي يرى فيها بعض النقاد تطورًا مثاليًا للشعر الحر(٤٦).

ونعتقد أن نظرية العروض عند «مالارميه» تقوم أساسًا على رأيه في الموسيقى عمومًا، وأن أية محاولة لفهم الأولى ينبغي أن تكون على ضوء الأخيرة وتبعًا لها، «فمالارميه» - وهو ما سبق أن أشرنا إليه - يميز بين الموسيقى بوصفها سلمًا من الأنغام والأصوات، والموسيقى بوصفها قيمة مثالية توحى بها اللغة الشعرية وتتجلى

---

(٤١) J. stewart, Poetry in France and England, P. 141.

(٤٢) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٨.

(٤٣) نقلاً عن: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٣٩٩.

(٤٤) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 255.

(٤٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 188.

(٤٦) انظر أنطون كرم: الرمزية ص ٦٠.

فيما تحسه النفس حيالها من توافق وانسجام هو جوهر الموسيقى وجانبها الأسمى رغم أنه جانب سلبي إلى حد ما(٤٧).

وهذه القيمة المثالية في الموسيقي هي بغية الشاعر، وإليها - فيما يرى مالارميه - ينبغي أن يتوجه اهتمامه؛ إذ هي الوسيلة النموذجية للتعبير - ليس في الشعر فقط بل وفيما عداه من الفنون. فالرقص والرسم والنحت جميعًا موسيقية بدرجة ما؛ لأن الموسيقى هنا لا تعنى سوى التعبير(٤٨). وللتدليل على هذا نقتبس ما اقتبسه هنرى بريمون من شعر «مالارميه» نفسه حين يقول:

Et les fruits passeront la promesse des fleurs.

«والثمار تفي بوعد الأزهار» لنرى أن الموسيقى تعني أكثر من مجرد تنظيم الأصوات وترتيبها ترتيبًا إيقاعيًا يتجلى في تكرار صوتى: «f» و «p» وفي نظام الحركات المعقد الذي حققه الشاعر في هذا النموذج. إن هذا النظام الصوتي في الواقع جزء من جاذبية البيت ولكنه ليس كل شيء، فخلفه جوهر موسيقى غير منظور هو سر جماله وإيحائه(٤٩).

ونلاحظ أن هذا التمييز بين الشكل الموسيقى وجوهره، إنما هو محاولة إيضاحية لا يعني بها «مالارميه» الفصل بين جانبين غير منفصلين في الواقع، ففي العمل الفني لا نتوقف لنسأل: أين هو الشكل وأين هو الجوهر؛ إذ لا يتحقق الجوهر إلا من خلال الشكل وبه. ومن هنا لم تكن نظرة مالارميه في هذا الصدد نظرة عملية وإن بقيت لها خطورتها في الدلالة على أنه كان يرى في الموسيقى أكثر من بنائها الخارجي، وأن قضية الشكل -لهذا السبب- لم تكن لتزعجه على نحو ما أزعجت «رامبو»، أو أقل إنها كانت بالنسبة له غير واردة، ولذا أجاب عندما سئل

(٤٧) A.G, Lehmann, The Symbolist.. P. 149-152.

(٤٨) السابق ص ١٥٢.

(٤٩) السابق ص ١٤٩.

عن رأيه في «الشعر الحر» بأن الشعر الذي يعبر موسيقيًا وصوتيًا وعاطفيًا عن حالة نفسية.. هو شعر حر(٥٠).

آية هذا أن الشعر الحر لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذي قنع - في الغالب - باستغلال القيم الموسيقية في الأصوات والتصرف في اللفظة بالطريقة نفسها التي كان «فاجنر» يتصرف بها في النوتة الموسيقية(٥١)، وإنما أصبح كذلك حين تبناه «رامبو» ونماه الجيل الرمزي الناشيء، ويبدو أن ذيوعه لم يكن راجعًا إلى قيمته الذاتية وحدها، بل كان -بالإضافة إلى ذلك - تعبيرًا عن إفلاس الشكل التقليدي وافتقاده للشاعر العظيم؛ إذ يلاحظ «ليمان» أن الشعر الحر لم يبلغ من النجاح ما بلغه الشعر التقليدي le vers officiel إلا بعد أن كف شاعره القوى - نعنى مالارميه - عن الإبداع(٥٢).

ونضيف من جانبنا أن الكثيرين ممن كتبوا في هذا الشكل (الشكل الحر) من أساتذة المذهب الرمزي سرعان ما ارتدوا عنه ارتدادًا يتفاوت في بواعثه ومداه(٥٣)، وربما عاد - في بعض دوافعه - إلى غرام المزاج الفرنسي بالقانون والنظام. وافتتانه بالقاعدة والانسجام. وحرصه على الأناقة والدقة المفرطة(٥٤). وكلها خصائص يتخطاها الشعر الحر أو قل: يحاول تخطيها إيمانًا بأن موسيقى الشعر ترجمة للحياة الباطنة وهي موضوع يند عن كل قاعدة وقانون.

على أن موجة الإيقاع الرمزي الحر لم تنحسر إلا بعد أن تركت آثارًا عميقة في كثير من الشعراء الفرنسيين المعاصرين نذكر منهم «بول فاليرى» و «بول كلوديل P. Claudel»(٥٥). كما امتدت إلى بعض اتجاهات الشعر الإنجليزي الحديث وعلى

---

(٥٠) السابق ص ١٨٨.

(٥١) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 9.**

(٥٢) **A.G. Lehmann, The Symbolis Aesthtic in France, P. 189.**

(٥٣) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٩ - ٤٧٢.

(٥٤) **J. Stewart, Poetry in France and England, P. 13.**

(٥٥) السابق ص ١٣.

الأخص المدرسة التصويرية Imagist التي ظهرت في بداية العقد الثاني من هذا القرن فرددت أصداء النظرية الرمزية فيما يتعلق بحرية الإيقاع، وتحملت بالإضافة إلى مسئوليتها الفنية عبء حركة نقدية صاحبت هذا القالب الشعري ودافعت عنه على لسان أحد روادها البارزين (إزرا باوند Ezra Pound) الذي أخذ عن الشعراء الفرنسيين إيمانهم بأن الشعر الحر لا يعنى التخفف من تبعة الجهد الفني والصياغة المحكمة، «فإن عدم وجود الوزن المنتظم والقافية يجب ألا يتمخض عن قطع من النثر المقنع»(٥٦).

ولم تنج هذه الحركة من المصير ذاته الذي لاقته مثيلتها في فرنسا. فحوالي سنة ١٩٢٠م بدأ أبرز شاعرين فيها: «إليوت» و «باوند» يرتدان إلى قالب شعري أكثر انتظاما(٥٧)، على حين أعلن أولهما رفضه للشعر الحر: إن في تسميته وإن في مفهومه الوهلي، فمن الناحية الشكلية يرى «إليوت» أن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة؛ لأنه «ما من شعر يمكن أن يكون حرًا لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان».

ومن الناحية الموضوعية يقرر أن الحرية ليست مطلقًا في الهرب من الوزن الشعري وإنما هي في السيطرة عليه، وقد عبر عن ذلك بقوله «وراء أشد الشعر تحررًا يجب أن يكمن شبح وزن بسيط. إذا غفونا برز نحونا متوعدًا، وإذا صحونا اختفى. ولا تكون حريتنا حرية مطلقة إلا عندما تظهر إزاء قيود مصطنعة»(٥٨).

ونرى أن الدعوة الأدبية حين تنجاب عنها غواشي التطرف المقيت تغدو أكثر قيمة وفاعلية، ويظل جوهرها - بالغًا ما بلغت قوة الحركات المضادة لها - حياة كامنة تؤثر بشكل غير منظور في مجرى الوجود الأدبي. ومن هنا كان تيار الإيقاع الحر - حتى بعد ارتداده - عاملاً من عوامل التطوير الحاسم في موسيقى الشعر، فبفضله حظى البيت التقليدى (الإسكندري في الشعر الفرنسي والآيامبي iampic

---

(٥٦) لويز بوجان: الأدب الأمريكي في نصف قرن: الشعر: ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦١م) ص ٧٢.

(٥٧) انظر: المرجع السابق ص ١١٨ - ١١٩.

(٥٨) إليزابيث درو: الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه (ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت سنة ١٩٦١) ص ٤٤.

في الشعر الإنجليزي) بكثير من الطواعية والمرونة، كما هدأت نبرته الشعرية العالية(٥٩). وحسبك أن تقرأ هذه الأبيات التي وردت في مستهل قصيدة إليوت «الأرض الخراب The Wast Land» لترى صدق ما نقول:

"April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire".

«أبريل» أقسى الشهور، يطلع

زهر «الليلك» من الأرض الميتة. ويمزج

الذكرى بالرغبة(٦٠).

إن «إليوت» يستخدم هنا الإيحاءات المألوفة عن الحنين إلى الربيع. وإن يكن قد أضفى على هذه الإيحاءات لونًا قاتمًا عميقًا عن طريق بعض الألفاظ ذات الوقع النفسي الموحش، كلفظتي «أقسى cruellest» و «الميتة dead»، ثم عن طريق تكرار بعض الحروف ذات الجرس الموسيقى كحرف (R)، (L) وبعض حروف العلة في البيت الأول، ثم بتناثر الوقفات الصوتية والحركية التي يقتضيها الترقيم، والوقع الموسيقى الذي تتركه العبارتان اللتان تبدآن بكلمتي breeding و mixing... فإذا علمنا أن الموقف العام للقصيدة هو الموت الإنساني الذي يترقب انبلاجة البعث الروحي، اتضح مدى المواءمة بين إيقاع الكآبة الذي تثيره موسيقى المطلع والمناخ الكلي للقصيدة(٦١).



(٥٩) انظر: لويز بوجان: الأدب الأمريكي في نصف قرن: الشعر ص ٧٢ - ٧٣.

(٦٠) روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨.

(٦١) السابق ١٢٩.

هذه لمحة موجزة عن الشكل الموسيقى للشعر الرمزي حرصنا فيها على إيضاح مدى تأثيره في اتجاهات الشعر الإنجليزي؛ إذ كان اعتناق بعض شعرائنا للإيقاع الحر راجعًا - في بعض أصوله - إلى اطلاعهم على نماذج منه لعدد من شعراء الإنجليزية المعاصرين.

ثالثًا - الخيال الرمزي: الرمز، الصورة:

غاية هذه الفقرة معالجة خصائص الخيال الرمزي على نحو تفصيلي، وقد سبق أن عرضنا لمصادر هذا الخيال ممثلة في نظرية «العلاقات» و «فلسفة الحلم»، ولكن هذين لم يكونا إلا مادة غفلاً يستمد منها الرمزيون صورهم ورؤاهم، فكيف إذن كانت تبدو هذه «المادة» في قلب العمل الشعري، أعنى كيف كانت تتشكل في أيديهم على نحو فني؟ وما هي - تبعًا لذلك - حدود الرمز الأدبي باعتباره وحدة الخيال الرمزي، وأين موقعه من الصورة أو موقعها منه؟.



ونشير في البداية إلى أن أثر نظرية العلاقات لم يقتصر على ما تشف عنه من وحدة عميقة بين جواهر الموجودات على تعدد صيغها وألوانها، بل تعدى ذلك إلى الجانب التطبيقي في نظرية الشعر، فإذا بالعطور والألوان والأصوات تتجاوب على مستوى الصياغة الشعرية مثلما تجاوبت عند «بودلير» على مستوى الواقع الطبيعي، وإذا بمعطيات الحواس تتبادل فتتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغامًا وتصبح المرئيات عاطرة، بل إن المدركات ذاتها تغدو «معنى» مجردًا من ثقل المادة وكثافتها، فالعطر - فيما يرى بودلير - سر تسفحه الزهور: «كثير من الزهور تسفح آسفة عطرها الناعم كسر» أما اللون البنفسجي فليس في نظره إلا «حبًا مكتومًا، غامضًا، مقنعًا»(٦٢).

(٦٢) سارتر: بودلير ص ١٩٤ - ١٩٥.

ولعلنا لا نعجب حين نرى بعض الرمزيين يبدأ من هذه الحقيقة ليصل إلى أن مدركًا واحدًا من مدركات إحدى الحواس يمكن أن يستقطب شتيتًا من مدركات الحواس الأخرى، وهو ما يقرره «ييتس» بقوله:

«حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية... فإنها جميعًا تصبح صوتًا واحدًا، ولونًا واحدًا، وشكلاً واحدًا، وتثير انفعالاً يصدر عن مثيرات عديدة متميزة، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد»(٦٣).

ويبنى الرمزيون محاولتهم تلك الاستفادة من نظرية العلاقات في التعبير الشعري - على حقيقتين جوهريتين: أولاهما تتعلق بطبيعة اللغة والثانية تنبع من طبيعة النفس البشرية، فمن الناحية الأولى: يرون أن اللغة - في أصلها - رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف، وما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فإن بوسعنا أن نوحى بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجه ممكن، وهروبًا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها(٦٤).

ومن الناحية الثانية: يقررون أن النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد، وإذا لم يكن ممكنًا أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المألوف، فإنه لا يمكن - بالقدر نفسه - تبسيطها؛ لأن في تبسيطها قضاء عليها، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقى، عن طريق الرمز، القائم - في أهم أسسه - على تراسل معطيات الحواس(٦٥).

---

(٦٣) **W.Y. Tindall, Forces Modern British Literature, P. 267.**

(٦٤) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٤٢٥.

(٦٥) انظر: د: محمد مندور: التعبير الشعري بين السوقية والرمزية: مجلة «المجلة» أغسطس سنة ١٩٥٨ ص ٩٩.

على أن بعض الرمزيين لم يقنعوا بفكرة التراسل، كما عبر عنها بودلير، وحاولوا الامتداد بها إلى مجالات أخرى حسية ووجدانية، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها هي التي تتجاوب، بل أصبحت المعاني كذلك تتجاوب مع المحسوسات، كما أضحت جزئيات الواقع - ذات القيمة الإيحائية بالنسبة للشاعر - تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية، فقرأنا لرمبو أمثال هذه الصور:

«السكون المقمر» و «الضوء الباكي» و «الأسمال الفضية» و «القمر الشرس» و «الشمس المرة المذاق»[٦٦]، كما قرأنا لملارميه، «الصمت البخيل» و «ليل من الثلج والبرد القاسي. . . ليل أبيض»[٦٧] وسوى ذلك من الصور التي تنبع عناصرها من مجالات متباعدة، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهارت في بصيرة الشاعر الرمزي فغدا الكون كله وحدة تتعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعينه على الإيحاء، بحكم أن جواهرها متشابهة.

ويتفرد رامبو من بين آباء الرمزية بمحاولة رائدة في هذا الباب؛ إذ لم يكتف بتراسل المدركات وصفاتها على طريقة ما يسمى في علم النفس التحليلى بالتداعى الطليق، الذي يبدأ من فكرة أو خاطر أصلي يكون في الذهن تتتابع بعده الخواطر والأفكار بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلي - وهي عملية واعية إلى حد كبير -[٦٨] بل كان يلجأ إلى نقل صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة على طريقة «التداعي الصورى الحر»، حيث لا تتفق الصور إلا في نوع التداعي وجنسه، وهي عملية لا أثر للوعي فيها من حيث الظاهر، وبها جمع رامبو بين جوهر فكرة التراسل وخلاصة فلسفة الحلم، وهما مادة التعبير الرمزي الذي نعرض له في أبرز أشكاله وأكثرها أهمية نعني «الرمز الأدبي».



(٦٦) هذه التعابير منقولة عن: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ط٣ ص ٤٠١.

(٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism P. 8 - 10.

(٦٨) راجع لنظرية التداعي: سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ترجمة د: أحمد عزت راجح (الأنجلو - ط ٢ القاهرة) ص ١٠٥.

خصائص الرمز الأدبي:

كيف يتكون الرمز؟ لعل في الإجابة عن هذا السؤال تحليلاً لعملية هي بطبيعتها مركبة لا تقبل التبسيط، ذاتية لا تحتمل التقنين، فردية تختلف باختلاف المبدعين وميولهم. فلتكن هذه المحاولة إذن وجهًا تقريبيًا لموضوع يند عن التحديد.

قد تتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف لنا معها، أو واقعة ارتبطت بها.. وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع.. وهذه أبسط أنواع الرموز.

وقد يبتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبنى على تفاصيله خواطره العاطفية(٦٩)، ومن هنا قنع بودلير بتحوير بعض الرموز الكاثوليكية بينما اضطر «مالارميه» إلى خلق رموز جديدة اختارها من حقل انطباعاته الموار لتوحى بالجمال المجرد، «فالسماء الزرقاء» و «الفجر» و «أنهار الجليد» كلها رموز انتزعها الشاعر من الطبيعة لتوحى فكرة بالغة الصفاء، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حي، «خلف نقاب الصمت» على حد تعبير مالارميه(٧٠)، وهذا لا ندهش حين يصرح روبرت فروست بأنه لم يكتب في «الطبيعة» سوى قصيدة واحدة - على كثرة ما كتب فيها -؛ ذلك لأن الطبيعة في قصائده ليست غاية في ذاتها بل هي جزء من فكرة شاملة تتخذ فيها التفاصيل المألوفة قيمًا فلسفية كبرى(٧١).

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدًا، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها؛ لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية

(٦٩) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٢ - ٧٣.

(٧٠) Bowra, The Heritge of Symbolism, P. 7, 14.

(٧١) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٤٢.

للشاعر: فحين نقرأ قول بليك في قصيدته «النمر The tiger» - وقد سبق أن أشرنا إلى نزعتها المثالية - . . حين نقرأ قوله:

في أية أعماق بعيدة أو سماوات

احترقت نار عينيك؟

وبأية أجنحة تجرؤ على التحليق؟

وأي يد تجرؤ أن تقبض على النار(٧٢).

لن نتوقف لنسأل: وكيف تحترق نار العينين؟ وأي نمر هذا الذي يفكر في التحليق ولا يستطيعه؟ إن تلك الأسئلة وأمثالها غير ذات موضوع في رمز كهذا؛ لأن الشاعر لم يأخذ من حقل الواقع إلا جزئيات انهار ما كان يشدها من علاقات وأسباب، فالنمر ليس النمر بمعناه المعهود، بل لعل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نمر إطلاقًا وإنما كان يوحى بشوقه إلى الانعتاق من أسر المادة والتحليق في عالم صوفي مثالي تجتاحه إليه الرغبة، ويقعد به دونه العجز، ومن هنا لم يرسم الصورة بكل أبعادها، بل ركز على الخطوط المشعة فيها بعد نفي تفصيلاتها(٧٣).

فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له، وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة(٧٤)، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من

---

(٧٢) Roy P Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 20.

(٧٣) انظر المرجع السابق ص ٢١ وما بعدها.

(٧٤) انظر محاضرة «لفرويد» عن رمزية الأحلام، ومنها يتبين وجه الشبه بين الرمز والحلم في تكوينهما واستمدادهما من اللاشعور، ثم انظر له محاضرة أخرى عن التكثيف Condensation في الأحلام وهو لا يختلف كثيرًا عن نظيره في الرموز: سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ص ١٥٥ - ١٨١، ص ١٨٣ - ١٨٤.

غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع، فليس هناك رمز يفضي بكل محتواه لقارئ واحد(٧٥).

ولعلنا قد لاحظنا في هذا النموذج الذي اقتبسناه من «بليك» أن كل جزئية من جزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز، فكل من السماوات «والعينين» و «الأجنحة» و «النار» لا يعني منفردًا أكثر من دلالته الوضعية ولكنه يعنى الكثير متى أصبح عضوًا حيًا في جسم الرمز، تمامًا كالنغمة لا تبوح إلا إذا أصبحت إيقاعًا، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز، فهو سمة في الأسلوب، وليس سمة للكلمات بل ولا لعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئى، وهو ما يقرره ييتس، مشيرًا إلى بيتين «لبيرنز» يقول فيهما:

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بي والهتفاه

هذان البيتان رمزيان: انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة - وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر إدراكها - فإذا بك تنتزع منهما جمالهما، ولكن إذا اجتمعت هذه العناصر كلها معًا: القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان، الصيحة الحزينة الأخيرة «والهفتاه» فإنها تثير عاطفة يعجز أن يثيرها أي نظام آخر من الألوان والأصوات والأشكال(٧٦).

وإذا كانت قيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة، فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكامًا وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزرًا كليًا يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضًا شعريًا شاملاً، وذلك

(٧٥) Tindall, Forces .... P. 270.

(٧٦) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ٢ ترجمة د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٦٠) ص ٩٧.

مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فنًا[٧٧]. ولعل هذا ما كان يعنيه ييتس، حين اعتبر القصيدة ذات البناء الموسيقى المحكم «تشبيهًا معقدًا يوحى بما لا يمكن تحديده[٧٨]. فلنقرأ مثلاً قصيدة بودلير «عطر مسكر parfum Exotique» وفيها يحمل عطر الحبيبة روح الشاعر إلى آفاق عالم بدائي غير واضح الحدود ربما رمز به الشاعر إلى رغبته في تجاوز واقع الحياة المدنية المعاصرة فراراً إلى حياة مثالية تمتزج فيها بكارة الطبيعة بنقاء الفطرة الإنسانية، فلكى يوحى الشاعر بهذا الحلم لم يدع رموزه «تمرح» كيفما اتفق بل حرص على اختيارها جميعًا من «مجال» طبيعي واحد لتثير تيارًا إيحائيًا تتسع موجته وتمتد على تعدد روافدها، «فالشواطئ الهانئة» و «وهج الشمس» و «أشرعة السفن» و «أغاني الملاحين». . كلها رموز انتزعت من بيئة واحدة، لتخط مسار «رحلة بحرية» نحو:

جزيرة يخيم عليها الفتور والكسل

حيث تلد الطبيعة وتنبت أشجارًا فريدة، ذات ثمار شهية.

ورجالا ضئال الأجسام لكنهم أشداء.

ونساء مدهشات العيون، لما يتجلى فيها من صفاء وصراحة[٧٩].

وبذلك غدت القصيدة رمزًا كليًا ملائمًا تمامًا لتلك القيمة المثالية التي أراد الشاعر الإيحاء بها، وهي غاية يقصر عنها الرمز الجزئي ببنائه الضيق وإمكانياته التعبيرية المحدودة

وإذا كان الرمز هكذا - رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته، فكيف إذن يتميز عن الصورة؟ وما علاقتها به إن كانت ثمة علاقة؟.

---

(٧٧) Critics and Criticism, Chicago, 1954, P. 588.

(٧٨) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 257.

(٧٩) النص منقول عن أزهار الشر - ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧١.

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء: سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي(٨٠)، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معًا.

أضف إلى ذلك أن كلاً من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحى به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها «طبيعة منقطعة، مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج»(٨١)، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف - فقط - على ما بثه الكاتب خلاله، وإنما يتوقف -في المقام الأول- على حساسية المتلقي sensitivity ووعيه به(٨٢)، فالرمز يقع - كما يقرر إليوت - في المسافة بين المؤلف والقارئ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر؛ إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقى منبع إيحاء، وهما وضعان مختلفان(٨٣).

كذلك، يمكن القول بأن قيمة الصورة - بوصفها شكلاً حسيًا - تستنفد - إلى حد ما - فيما تمثله، وما تمثله محدود بطبيعته، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه؛

---

(٨٠) انظر عدنان الذهبي: سيكلوجية الرمزية - مجلة علم النفس - المجلد ٤ العدد ٣ - فبراير سنة ١٩٤٩م ص ٣٦٥.

(٨١) أنطون كرم: الرمزية ص ٩.

(٨٢) انظر: W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 17.

(٨٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد[٨٤]، ومن ثم كانت قيمته في شكله مثلما هي في إيحائه، أو قل إن الرمز والمرموز وجهان لشيء واحد، وكلاهما يعني الشاعر بنسبة متساوية.

. . . دعنا نقرأ صورة رسمها «روبرت فروست» يمجد فيها فكرة التسامح ويحمل على هؤلاء الذين يحرصون على إقامة الجدران بينهم وبين جيرانهم، لنرى كيف «يستهلك» الشكل الصوري فيما يعنيه:

إني أراه هناك
يحمل حجرًا أطبقت كلتا يديه على أعلاه بقوة
كأنه رجل مسلح من العصر الحجري
وهو كما يبدو لي يتحرك في الظلام
لا ظلام الأخشاب وظلال الأشجار فحسب
وهو لا يتجاوز العبرة التي كان يكررها والده
وهو سعيد بأنه فكر فيها كثيرًا وعمل على هديها
فهو يقول مرة أخرى: «الجدران المتينة تخلق جيرانًا طيبين[٨٥]

فرغم توفيق الشاعر في التقاط هذه الصورة لجاره السيئ الحريص على إقامة حواجز نفسية واجتماعية ومادية بينه وبين الآخرين، ورغم أنه أضفى على هذه الصورة جوًا رمزيًا بربطها بإنسان «العصر الحجري» والظلام والتقاليد.. رغم هذا تبدو الصورة وكأنها قد سخرت من البداية لتقرير تلك الحقيقة - التي صرح بها الشاعر - «الجدران المتينة تخلق جيرانًا طيبين»، وهو ما نعنيه بقولنا إن الشكل الصوري يستنفد -إلى حد ما- فيما يمثله.

---

(٨٤) المرجع السابق: ص ١٠٣.

(٨٥) النص منقول عن: إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٥.

ولعله قد وضح من هذا أن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة، وتتآزر عناصرها تآزرًا إيحائيًا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافًا نظريًا ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية، ومن أجل هذا أيضًا نظر إليها بعض المتأخرين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيرًا عما نفهمه من الرمز، فهي فيما يرى «هولم T.E Hulme» رائد المدرسة التصويرية - تشبيه حسي يعبر عن رؤيا، ولا يقنع بإيضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما خلقًا(٨٦).

أما «تندال» - ناقد الرمزية المعاصر - فلا يتحرج من التصريح بأنها نوع أساسي من أنواع الرمز، فهي - كما يقول - تجسيم لفظي للفكر والشعور(٨٧). ولعل إلحاح كليهما على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادرًا على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربهما من نظرة آباء المذهب إلى الرمز باعتباره رؤيا نفسية للواقع وعلاقة بين الذات والأشياء.

وعلى أقلام بعض شعراء العصر ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معًا، يكاد يمحى هذا التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان - في الوقت نفسه - حديثًا عن الآخر، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء كما غدا الرمز أقل تجريدًا عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية، وقد تبلور هذا بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيرًا - وبخاصة في شعرنا المعاصر - ونعني: «أزرا باوند» و «ت. س إليوت».

---

(٨٦) انظر: W.Y.Tindall, The Literary Symbol, P. 102.

(٨٧) السابق ص ١٠٥.

أما «باوند» فيرى أن الصورة «مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن»(٨٨). على حين يراها «إليوت» معادلا لفظيًا له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ(٨٩) مدفوعًا إلى ذلك بنظريته في استقلال العمل الفني، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فنانًا عندما يتوقف عن الاهتمام بعواطفه الخاصة إلا من حيث إنها مادة يستقى منها شعره، إذ «ليست عواطفنا محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها»(٩٠).

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها «إليوت»؟ إنها في رأيه المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي مباشر، أو هي على حد تعبيره «مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية - التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية - فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة»(٩١).

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقًا، وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة «المعادل الموضوعي» ذابت الحدود - أو كادت - بين الرمز و «الصورة»، وهو ما سنلمس أثره بوضوح في شعرنا العربي المعاصر.



تلك خلاصة ما انتهى إليه الفكر الرمزي بصدد نظرية الشعرية، ركزنا فيها بصفة خاصة على اللغة والإيقاع وأشكال الخيال باعتبارها أهم القيم الفنية التي

(٨٨) Relé Welek and Austin Warren; Theory of Literature, P. 192.

(٨٩) Tindall, The Literary Symbol, P. 104.

(٩٠) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٩.

(٩١) نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال: ما الأدب في نقد ت س إليوت والنقد العالمي؟ مجلة «المجلة» يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٨٩، وانظر كذلك: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣، د. رشاد رشدي: المعادل الموضوعي: مجلة «الكاتب» مايو سنة ١٩٦١م ص ٧٨.

حاول الرمزيون استنباط معطياتها الإيحائية، والتي أثروا بها في الآداب العالمية - ومنها أدبنا العربي - تأثيرًا يتفاوت من حيث درجته ومداه.

وإذا كان اتكاؤهم على الجانب الإيحائي في العمل الشعري قد أدى بهم إلى نوع من «الإبهام»، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطافهم تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك، تجمع أشعة الوقع المبعثرة لتبثها في تعبير إيحائي مثير، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتمزيق النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن في الوضوح - كما يرون - خطر الملل وأن في الاكتشاف التدريجي لذة الاستكناه، أدركنا أن الإبهام الرمزي كان - في صفوة نماذجه - ظاهرة فنية واعية، ولم يكن حيلة تستر العجز بالغموض، أو إغلاقًا يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفضاء، فمن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهرًا بعمق التفكير، وهو حينئذ لا يخدع إلا نفسه، ومنه ما ينشأ عن صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصى على الكشف(٩٢)، ومن هذا النوع الأخير كان الشعر الرمزي.



أين يقف شعرنا العربي المعاصر من هذه النظرية؟

تلك محاولتنا في الباب التالي.



(٩٢) انظر رأيًا لإليوت في هذا: «الثقافة» العدد ٥٧٧ ص ٧ (ترجمة محمود محمود).

الباب الثاني

الرمز والرمزية

في الشعر العربي المعاصر

تمهيد

فكرة المذهب في الأدب العربي الحديث.

حركات التجديد والرمزية .

الرمزية والأدب العربي القديم.

ليس من همنا في هذا التمهيد السريع أن نتعقب تاريخ الشعر العربي لنرصد اتجاهاته الفنية والفكرية، فذلك أمر لا يتسع له هذا البحث، فوق أنه ليس من غاياته. إن ما نريد تأكيده أن الظاهرة الأدبية - شأنها شأن أي نشاط فكري - غير منقطعة الصلة بالماضي، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر، وأن كل تجديد مقيد - بحكم انتمائه إلى بيئة معينة - بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهًا يقل أو يكثر، وفي هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء[1] .

وقد كان الشعر الغنائي - وما يزال - قيثارة الإنسان العربي وأعرق فنونه القولية، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة الشعرية على مر الأجيال، وكانت كل موجة من أمواج التجديد في أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذي صنعه أهله على المدى الزمني الطويل، حتى إن حركة البعث الشعري على يد رائدها الأول «محمود سامي البارودي» كانت في جوهرها إحياء للديباجة العربية في أزهى عصورها، ورفضًا لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء

(١) وذلك مايسميه إليوت بالحاسة التاريخية: انظر: دكتورة لطيفة الزيات: مقالات في النقد الأدبي: ت.س. إليوت (مكتبة الأنجلو - القاهرة - دون تاريخ) ص٧، وكذلك: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة: ص ٢٥ .

العروضيون في العصر التركي[٢] ، أي أنها كانت حركة متعاطفة مع الماضي البعيد أكثر منها ثائرة عليه، ومن هنا كان تأثيرها البالغ في الشعر الحديث، وهو تأثير يكاد يجمع عليه أرباب القول محافظون ومجددون، ويوجزه العقاد حين يقرر أن البارودي «رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد، فإذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعه من حسن الثقة وعزيمة النهضة»[٣] .

وقد تركت خطى البارودي على رمال الشعر العربي آثارًا ترسمها من تلاه من الشعراء، ولم يفلت منها شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي، وتحكمًا أصيلاً في ناصية الأسلوب الشعري، ولكنه - في معظم تجاربه - ظل يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي، وبقي تصوره للشعر ووظيفته في حدود النماذج العليا التي خطها شعراء العربية في الماضي، رغم إقامته بفرنسا أربع سنوات في فترة من أحفل فتراتها بتيارات الأدب ومذاهبه، وكان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجًا تتجلى فيه عالمية الرؤيا وإنسانيتها، ويجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة[٤] .

---

(٢) انظر نماذج لهذا في: الأدب الحديث (جـ١ ط٤ ص١٢-١٣) .

(٣) الأستاذ عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧) (ص١٤٨) .

(٤) انظر: د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي- الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥م (معهد الدراسات العربية) (ص٢-٣) .

على أننا لا ننكر على شوقي مكانه البارز في ركب الشعر المعاصر، وبخاصة محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية، وقد كان مجرد الالتفات إليها دليلاً على رغبته المخلصة في التجديد، ولم يكن ليتسنى له ذلك لولا رحيله إلى فرنسا وملاحظته لازدهار الحركة المسرحية فيها(٥)، غير أن هذه الملاحظة كانت تجميعية تميل إلى التأثر بالثقافة المسرحية العامة دون أن تخضع خضوعًا مطلقًا لمذهب أدبي بعينه.

فإذا راعينا أن «الرمزية» في أخريات القرن التاسع عشر - وهي الفترة التي شهد شوقي طرفًا منها في فرنسا - كانت تسيطر على أقلام الكثيرين من الكتاب والشعراء الفرنسيين، وتلهج بها الألسنة والمنتديات الأدبية، لم نستبعد أن يكون «شوقي» قد سمع عنها أو قرأ خلال رحلته ما أتاح له التأثر بنماذجها تأثرًا جزئيًا عابرًا.

ونسارع إلى القول بأن ما بين أيدينا من مراجع لا يسعفنا في تأكيد هذا الافتراض تاريخيًا، غير أن الدراسة التحليلية لأحد النصوص الغنائية التي وردت في مسرحيته «مصرع كليوباترا» ربما كشفت عن قوة هذا الافتراض من الناحية الفنية.

والنموذج الذين نعنيه هو «نشيد الموت» الذي يتغنى به «إياس» - شادي الملكة- في الفصل الرابع من المسرحية، بعد مصرع «أنطونيو»، وقد رمى به الشاعر إلى خلق جو نغمي حزين يمهد لمصرع الملكة، متكئًا في ذلك على بعض الوسائل الفنية التي استغلها الرمزيون، ونجتزئ من هذا النشيد بالأبيات التالية، وربما كانت كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه :

---

(٥) لا نعني بذلك أن شوقي قد ابتدع المسرحية الشعرية، فقط نقول بأن مسرحياته أول نمط شعري رفيع يقترب بالمسرحية من أصولها الفنية - انظر: الأستاذ عمر الدسوقي: المسرحية (ط٣ ص٥٢،٥٩) .

يامـــوت مـل بـالشـــــراع	واحـــمل جـــريـح الحــيـــاة
ســـر بـالـقـلـوع الـســــراع	إلـى شـطـوط الـنـجـــــاة
شـــراعـك الـفـــــضـي	فـي لجـــه الـتـــبـــري
كـــالحـلـم في الـغــــمـض	يـجـــري، ولا يـجـــري
فـي ظـل لـيـل ســـــاج	أقــــسـم لا يـســــري
مـــــغـلـل الـديـبـــــاج	مـطـيـب الـســـتــــر
فـي يـقـظـة يـظـهـــــر	لـي، أم أرى حـلـمـــــا
فـلـك مـن الجـــــوهـر	يـخـــتــــرق الـظـلـمـــا
عـــلـــى الـدجـــى لمـــاح	تحـــســـبـــه نجـــمـــا
لـيـس بـه مـــــــلاح	يـسـلـكه الـيـــــمـــــا[٦]

وللوهلة الأولى يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة، وصور ظليلة يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الرمزي الفرنسي «رامبو» خلق تيارات صورية متحررة من مواضعات المنطق والعادة[٧] ، فالموت في نظر شوقي - أو كليوباترا بتعبير أدق - زورق ، ولكنه غريب يند عن كل تصور طبيعي أو عرفي، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة، ولجته من التبر، ثم هو زورق تجريدي لا يمكن تحقيقه إلا فيما يشبه الرؤيا، فهو «كالحلم يجري ولا يجري» مخترقًا قلب الظلماء كالشهاب الخاطف، إلى حيث تنتظره كليوباترا التي تركزت أشواقها على الموت تتقى به عار الحياة تحت وطأة الرومان .

---

(٦) مصرع كليوباترا (المكتبة التجارية سنة ١٩٥٤م - القاهرة)، (ص١٠١).

(٧) انظر لمحاولة رامبو **J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.**

وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معًا يضعنا الشاعر في منطقة بين المحسوس والمعنوي، أو قل بين الحلم واليقظة، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة، وإن لم يسعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمي آسر.

ولم نرد بهذا أن نزج بشوقي في إطار مذهبي حاد، فلا شك أن تأثره الرمزي- على افتراض وجوده - كان جزئيًا يتجلى في نماذج نادرة من شعره، سطحيًا يظهر في التعبير ولا يتغلغل في ثنايا الفكر والوجدان بحيث يشكل نظرية في الشعر أو نظرة إلي الوجود.

وإذا كانت بعض ظروف البيئة والنشأة قد حالت بين شوقي وأن يفتح صدره لكل رياح التجديد العارمة التي هبت عليه خلال إقامته بفرنسا، فقد كان هناك من شعرائنا من لم تحكمه مثل تلك الظروف، ومن ثم ظهرت بعض اتجاهات التجديد متأثرة بالثقافتين الفرنسية والإنجليزية، ولكنها اتجاهات لم ترق إلى مستوى المذهب الأدبي ذي الأسس الفلسفية والاجتماعية، وإن بقي لها بعد ذلك فضل ريادة التجديد في الشعر الحديث.

وقد تجلت أولى هذه المحاولات في شعر خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩م) الذي بدا واضحًا تأثره بالنظرية الرومانتيكية منذ سنة ١٨٩٤م[٨] ، ولكن هذا التأثر لم يتأكد على نحو نظري إلا سنة ١٩٠٠م حين بدأ يكتب في «المجلة المصرية» عن تصور شعري جديد لا يتنكر للديباجة العربية بقدر ما يستلهم قيم العصر وروحه، داعيًا إلى وحدة البناء الشعري منبهًا إلى تلك الغاية الشريفة التي أخنى على الشعر العربي تحوله عنها قائلاً: «وأخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو، وأمثال هذه الأغراض في قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها، وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد

(٨) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران شاعر العربية الإبداعي - المقتطف- مارس سنة ١٩٣٩، (ص٣٠٦) .

المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الأمثال وإرسال الحكم من المواضيع التي لا يضمها موضع إلا تتشاتم وتتلاكم وتتناهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض»[٩] .

ويردف «الخليل» مقالاته تلك بمقدمة صدر بها ديوانه الذي ظهر سنة ١٩٠٨م قرر فيها معالم نهجه الفني الجديد: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[١٠] .

والحق أن شعر مطران - ونحن نقصد ذلك الشعر الذي نظمه بعد أن تعدى طور التقليد - كان محاولة أمينة - قدر الطاقة - لتطبيق هذا المنهج في فلسفة الشعر وصياغته، فكثير من قصائده في الطبيعة تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عليها من مشاعره، «وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس»[١١] ، كما أن كثيرًا من قصائده ذات إطار قصصي يمكن اعتباره «معادلاً» لعواطف الشاعر، وهو ما يضفي على قصائده صلابة وإحكامًا في البناء الشعري.

---

(٩) خليل مطران: في المجلة المصرية (السنة الأولى العدد ٢ - ١٦ يونيو سنة ١٩٠٠ ص ٤٢، ٤٣). انظر كذلك الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث - جـ٢ - ص٢٧١، والدكتور محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث (ص٤٠٩)، وقد ورد عندهما النص مع بعض التصرف

(١٠) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه (ص٩) (ط٢، مطبعة دار الهلال سنة ١٩٤٩) .

(١١) الدكتور محمد مندور: خليل مطران (ص٢٢)، (مكتبة نهضة مصر - القاهرة) .

وقد كان لهذا المنهج الجديد في إدراك الشعر وبناء القصيدة أثره في كثير من الشعراء عاصروا مطران، وتتلمذوا عليه أو على شعره[١٢] وبخاصة بعض شعراء أبولو ممن تجلت في نتاجهم نزعة رمزية مبكرة، نراها تمشي على استحياء في شعر «خليل شيبوب» الذي هبط مصر عام ١٩٠٨م من موطنه «باللاذقية»، والذي ينفرد من بين المتأثرين باتجاهات مطران، بأنه ظل أمينًا على العناصر التي يقوم عليها مذهب مطران في نظم الشعر[١٣] .

ومحاولة الخليل إن كانت قد ارتكزت في الأصل على أساس من الاحتفاظ بقيم اللغة وأساليبها، فإن نظائرها في الشام وفي المهجر السوري اللبناني بالأمريكتين قد انطلقت - إلى حد ما - من قيود اللغة، وكان من نتيجة ذلك أدب بدأ يفرض سيطرته على العالم العربي في أعقاب الحرب العظمى، حتى إذا انهارت الرابطة القلمية وانتثر عقد زعماء المدرسة العربية بأمريكا، قامت في القطر الشامي ومصر محاولات شعرية هي وسط بين اتجاه مطران والاتجاه المهجري، وتمثلت في آثار عمر أبي ريشة وعلي الناصر بسوريا، وإلياس فياض وأمين نخلة والدكتور حبيب ثابت، وسعيد عقل وصلاح لبكي، وخليل زخريا، ونقولا بسترس في لبنان، وحسن كامل الصيرفي وبشر فارس في مصر[١٤]، وفي شعر بعضهم تجلت سمات رمزية نعرض لها في حينها.

ولسنا نريد أن نزج بهذه الدراسة في حوار شكلي مبعثه الاختلاف على زعامة التجديد، وهل تأثرت جماعة الديوان بمطران أم أنها شيدت بناءها من لبنات

(١٢) انظر: الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث (جـ٢ ص٢٧٢-٢٧٣). وكذلك: الأستاذ عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث (ص١٥٦، ٣١٥)، وفيه يعترف أحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي بتأثير مطران في شعراء المدرسة الحديثة .

(١٣) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران شاعر العربية الإبداعي - المقتطف- مارس سنة ١٩٣٩م، (ص٣٠٦) .

(١٤) السابق (ص٣٠٧) .

غير تلك التي وضعها[١٥]، ففي اعتقادنا أن الخليل كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد[١٦] ، وأن دعوته - لهذا السبب - كانت من الغموض والإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة، وأنها - لكي تؤتى أكلها - كانت بحاجة إلى حركة نقدية منهجية تواكبها، وقد تمثلت هذه الحركة المنشودة في «جماعة الديوان»، التي كانت أول حركة نقدية في شعرنا الحديث تبنى نشاطها على أسس فنية مدروسة، غير سابقة ولا مسبوقة، وقد كانت هذه الحركة وجهًا من وجوه التجديد ولكنها لم تكن كل وجوه التجديد، وإذا كان لمطران فضل وضع النموذج الشعري الرائد، فقد كان لها فضل النظرية والتقنين، ولو لم توجد جماعة الديوان لوجب أن توجد حركة أخرى تقوم بما قامت به، لأن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر، نتيجة تغيير يحدث في بنية المجتمع، أي أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهراً فكريًا، ولاشك أن نظرة إلى الواقع المصري منذ أوائل القرن العشرين، وما كان يموج به من طموح قومي واجتماعي، خير شاهد على ما نقول.

وجماعة الديوان: وهي تسمية عرفت بها حركة التجديد التي قادها العقاد وشكري والمازني - نموذج للتأثر الواعي بالثقافة الغربية، وهو تأثر استفاد من تيارات ومناهج أدبية مختلفة دون أن يخضع لأحدها خضوعًا مطلقًا[١٧]، «فهي - على حد تعبير العقاد - مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق

---

(١٥) انظر نموذجًا لهذا الحوار: عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، (ص٦٣-٨١) .

(١٦) قال بنحو من هذا: الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث (جـ٢ ص ٢٧٠) .

(١٧) انظر: د. محمد مندور في تحليله لرأي العقاد في الشعر- محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥م، (ص٧) .

فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى». ورغم اعتراف العقاد عقب ذلك بتأثر هذه الجماعة بما يسمونه مدرسة النبوءة والمجاز، ثم بالواقعية المجازية، وهما المدرستان اللتان غلبتا على الفكر الإنجليزي والأمريكي منذ أواخر القرن الثامن عشر(١٨)، فإن هذا التأثر لم يصل بحال إلى حد الالتزام الدقيق بقيم هاتين المدرستين، بل كان بالأحرى تلاقيًا في المزاج، وتشابهًا في الفهم العام لرسالة الشعر والأدب.

ومن هنا ظلت تلك الحركة في نطاق الاتجاه الفكري أو النزعة التي لا ترقى إلى مستوى المذهب الأدبي، وانحصر فضلها على الجيل اللاحق في لفت الأنظار إلى منابع الثقافة الأجنبية وبخاصة فيما يتعلق بالشعر ونقده، وتبصير الشعراء بالجانب الوجداني في التجربة الشعرية، وبناء القصيدة بناءً عضويًا ناميًا، وهو ما كان مطران قد أجمل الإشارة إليه .

ولضيق المقام عن تحليل الأسس الفنية لهذه الجماعة تحليلاً وافيًا، نجتزئ فقرة تستقطب الأصول العامة لهذا الاتجاه، معقبين عليها بما يكشف عن أثرها في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر. يقول العقاد في كتاب «الديوان» - الذي أخذ يصدره مع المازني منذ أخريات الحرب العالمية الأولى- موجهًا حديثه إلى «شوقي» في مقام التعليق على قصيدته في رثاء «محمد فريد»: «اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في

(١٨) الأستاذ العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (ص١٩٢-١٩٤) وانظر تلخيصًا وافيًا لآراء هذه الجماعة في الشعر ونقده في: الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث (جـ٢ ص٢٤٢-٢٧٠)، عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو (ص٨٤-٩٤) .

الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا- لا لغيره - كان كلامه مطربًا مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورًا. فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودًا إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسًا بوجوده. وصفوة القول: إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فلذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح من وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية»(١٩) .

وهذه الفقرة - على إيجازها - خير معبر عن روح الاتجاه الجديد، وأهميتها في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر نابعة من تركيزها على الحقيقتين التاليتين في مفهوم الشعر ووظيفته:

أولاً: إن الشعر استشفاف لجوهر الموجودات ونفاذ إليها وتعاطف معها. ولعل في هذا ما يذكرنا «بملارميه» حين قرر أن العالم الخارجي ليس إلا ستارًا يجب أن نهتكه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء(٢٠).

---

(١٩) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، جـ١، ط٢ أبريل سنة ١٩٢١م - القاهرة ص١٦-١٧ .

(٢٠) انظر: لانسون - تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ - ترجمة د. محمود قاسم، (ص٤٦٥) .

ثانيًا: إن وظيفة الشـعر ليست تصوير الأشياء تصويرًا حسـيًا جامدًا، بل هي بالأحرى الإيحاء بالواقع الذاتي للأشيـاء، ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقي. ولهذا صلة بما رآه الرمـزيون من أن الأشياء توجد داخل نفـوسنا، بل إنها هي ونفوسنا شيء واحد[٢١] .

ثم إن في دعوة «العقاد» لإرجـاع الشعر إلى مصدر أعمق من الحـواس شبهًا بنظرية العـلاقات الرمـزية Correspondances كمـا صورها بودليـر، حين قرر أن «الطبيـعة مـعبد ذو أعـمدة حيـة، يمر الإنسان فـيها عـبر غـابات من الرموز. . . وتتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات»[٢٢] . ولعل هذا التشابه ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن: «فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية في الشعر الحديث»[٢٣] وإن كنا نميل إلى الاعتقاد بأن العقـاد قد استفاد من آثار الرمزية في المذاهب الأدبية اللاحقة عليها، ولم يتـأثر بها تأثرًا مذهبيًا مباشرًا، وإلا لظهر ذلك واضحًا في شعره ونقده .

وقد أكد العقاد هذه المبادئ العامـة لإبداع الشعر وتذوقه في مقدمات دواوينه التي أخذت تتوالى منذ صدور ديوانه الأول «يقظة الصـباح» سنة ١٩١٦م، ثم فيما كان يكتـبه من مـقالات وأبحـاث لا تتجـاوز - في جوهرها - روح الفـقرة التي اقتـبسناها منه آنفًـا، وإن أشرنا بصـفة خـاصة إلى تلخـيصه - بعـد أن نيف على الستين- لمقاييس الشعر وماذا يجب أن يكون. أما هذه المقاييس فترجع إلى[٢٤] :

١- اعتبار الشعر قيمة إنسانية، لا قيمة لسانية تفقد مزاياها إذا انتقلت من لغة إلى لغة .

---

(٢١) السابق (ص٤٦٦) .

(٢٢) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.**

(٢٣) د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى (ص٨) .

(٢٤) من مـقال للعـقـاد بمجلة الكاتب - أكـتوبر سنة ١٩٤٧م (ص١٥٠٤- ١٥٠٨). انظـر: الأسـتـاذ عمـر الدسوقي: في الأدب الحديث جـ٢ ص٢٦٢ .

٢- اعتبار القصـيدة بنية حية لا قطعًا متناثرة. وهو ما كـان العقاد قد فصَّل القول فيه تفـصيلاً دقيقًا عند حديثـه عن التفكك في رثاء شوقي لمصطفى كامل قائلاً:

إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة. كما يكمل التمثال بأعـضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»(٢٥).

٣- أما ثالث هذه المقاييس فهو «أن الشعر تعـبير، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه ليس بصانع، وليس بذي سليقة إنسانيـة، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير»(٢٦).

وإذا كنا لا نتناول نظرية الشعر عند جماعة الديوان إلا من زاوية خاصة، هي مدى إسـهامها في التـمهيد للحـركة الرمزية في شـعرنا المعاصر، فـسوف لا نقف طويلاً عند بقيـة آراء تلك الجماعة؛ لأنـها - في مجمـوعها - تفصـيل لما سبق أن أومأنا إليـه. غير أن لعـبد الرحمن شـكري أهمية خـاصة في هذا المقام، كـما أن للمقدمة القيمة التي صدر بهـا الجزء الخامس من ديوانه بعنوان «في الشعر ومذاهبه» أثرها في إدراك الشعر باعتـباره حالة ذاتية لا رصدًا موضوعـيًا جامدًا، ومن هنا لم يكن التـشبيـه عنده مرادًا لذاته «وإنما يراد لشـرح عاطفـة أو توضيح حـالة أو بيان حقيـقة»، وأجل الشعر ما خـلا من التشبيهـات البعيدة والمغـالطات المنطقية(٢٧)، ولكن العبقـري قد يغري باستخراج الصـلات المتينة الصادقة بين الأشياء، فـتقصر أذهان العامة عن إدراكها(٢٨).

---

(٢٥) من مقالة العقاد في رثاء شوقي لمصطفى كامل - الديوان في النقد والأدب جـ٢ (فبراير سنة ١٩٢١م)، (ص٤٥-٤٦).

(٢٦) انظر: في الأدب الحديث جـ٢ ص٢٦٢، وانظر كذلك حديث العقاد عن معنى الشخصية في الشعر، في: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (ص١٦٣).

(٢٧) الأدب الحديث جـ٢ ص٢٤٧.

(٢٨) انظر: د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى ص٧٩ - ٨٠.

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح أوجه القـرابة بين هذه الصلات المتينة الصادقة التي يشير إليها «شكري»، ونظرية العلاقات الرمزية، خاصة إذا تذكرنا أن شكري- من بين جمـاعة الديوان- قد عنى بهـذا المذهب عناية تنبئ عن وعي وإدراك، وإن يكن قد رفض هذه المذهبـية الحادة التي تزيت بها النظرية الرمزية، فـكتب ينتقدها ويشرح أثرها في أساليب الشعـر ومعانيه[٢٩] ، كما كتب ينصـح الشبان ويحذرهم من خداع هذه «الأزياء التي تذيع في الشعـر أو النثر ثم لا تلبث أن تنطوي وتزول كما تنطـوي الأزياء، وربما خلفت قوة الشاعر الممـتاز الذي يكتب على منهج تلك الأزياء والعادات المؤقتة قصـيدة أو قصيدتين فيهما ثمـرة وفكرة وروح من العبقرية والخلود، ولكن أكثر شعر هذه العادات المؤقتة يكنس كما تكنس بقايا الطعام. ومن هذه العادات والأزياء التي ينادي بها مذهب الرمزية، فكل شـاعر يستخدم الرموز، ولكن ليس كل شاعر بشاعر رمزي»[٣٠].

ونخلص من هذا إلى أن شكري لم يكن رمزيًا بالمعنى المذهبي لهذه الكلمة، وإن رأينا في شعره منذ البداية محاولة للإفادة من بعض خصائص الأداء الرمزي في تكوين الصورة الشـعرية على أساس من تراسل معطيات الحـواس، مما يضفي على بعض صوره مـسحة من التـجريد الغـامض يتحول فـيها المحـسوس إلى ما يشـبه الفكرة. يقول في ديوانه الأول:

رب لحـــن كأنه المنظـر الغض   يبـث الآمـال والأوطـارا

فليس شك في أن تشـبيهـه اللحن بالمنظر الغض يعتـبر من الرمزية الجـميلة المعبرة؛ إذ استـعار من مجال المرئيات صورة معبـرة عن وقع اللحن الصوتي أجمل تعبير وأدقه[٣١] .

(٢٩) راجع مجلة «أبولو»: المجلد الأول ص ١١٩٤ وما بعدها (يونيو ١٩٣٣) .

(٣٠) عبد الرحمن شكري: رأيي في الشعر الحديث - مقال بالمقتطف - مايو سنة ١٩٣٩، (ص٥٤٨-٥٤٩) .

(٣١) انظر: محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الأولى ص٨٣ .

على أننا نلاحظ أن أمثال هذه الفلذات من التعبير الرمزي عند شكري - على قلتها - كانت جزئية وعابرة، ولم تكن تمتد لتشمل بنية القصيدة شمولاً مركبًا، وبعبارة أخرى: لم يكن «شكري» يعني بتحويل التعبير الرمزي إلى «رمز».

أما ما نجده في بعض قصائده من ميل إلى تمثيل الفكرة عن طريق الحوار والشخصيات المخترعة فذلك أقرب إلى ما يسميه الغربيون «بالألليجوري Allegory» أو «الاستعارة الرمزية» التي تترجم فيها الأفكار التجريدية إلى لغة صورية ليست أهميتها في ذاتها، بل فيما تشف عنه من أفكار وآراء يصرح بها الشاعر غالبًا في نهاية القصيدة[٣٢] . وتلك وسيلة للتعبير كانت موجودة قبل وجود المذهب الرمزي ذاته، وقد استخدمها الشاعر الإيطالي «دانتي Dante» (١٢٦٥-١٣٣١م)، كما استخدمها الشاعر الإنجليزي «إدموند سبنسر Edmund Spenser» (١٥٥٢-١٥٩٩م)[٣٣] ، وبرع فيها بصفة خاصة الشاعر الرومانتيكي الفرنسي ألفريد دي فيني[٣٤] . غير أن الرمزيين لا يعتبرون أمثال تلك الاستعارات رموزًا حقيقية، لضيق إيحائها وتحدد مدلولها.

ولا نريد أن نطيل الحديث عن هذه الظاهرة في تمثيل الأفكار عند «شكري»، يكفينا أن نشير إلى قصيدته «قصة هز الأنوف» في ديوانه السابع المسمى بأزهار الخريف، وفيها أن ملكًا طاغية أراد أن يختبر مدى تقبل رعيته للظلم، فأمرهم بهز أنوفهم إذا أصبح الصباح أو أمسى المساء، فأما الجبان منهم فقد قال: «في الحزم عصمة» وأطاع الأمر، ولكن ثائرًا من بينهم نهض بتلك العبارة التي استقطب فيها «شكري» المغزى الكلي للقصيدة:

إذا نحن طامنا لكل صغيرة ... فلابد يومًا أن تساغ الكبائر[٣٥]

---

(٣٢) انظر: Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.
Tindal, The Literary Symbol., P. 39 .

(٣٣) انظر: Northrop Frye, Anatomy of Criticism. P. 90

(٣٤) انظر نموذجًا لهذه الاستعارة الرمزية في د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية (ص٤٢) .

(٣٥) انظر نصًا لهذه القصيدة في «ديوان عبد الرحمن شكري» طبع الأستاذ عبد العزيز مخيمون - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠ - توزيع المعارف بالإسكندرية، الجزء السابع (ص٥٦٧) .

وجدير بالذكر أن أدبنا العربي قد عرف من قديم - كما عرفت الآداب الأوروبية - نمطًا قريبًا من هذه الاستعارة الرمزية، نعني تلك القصص التي ربطها أسلافنا بأمثال فرضية تقال على لسان حيوان أو نبات أو جماد، بغية تفسير تلك الأمثال وبيان أصولها، وكذلك قصص الحيوان التي يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة، وذلك بغرض تقرير حقيقة خلقية أو اجتماعية، وهو ما نجد له نموذجًا واضحًا في الكتاب التراثي الشهير «كليلة ودمنة»(٣٦).

وقريب من هذا ما قام به محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨م) حين ترجم أمثال لافونتين La Fontaine شعرًا، «وهي مجموعة قصصية خرافية صيغت على لسان الطير والحيوان تتضمن عبرة أو مواعظ بالغة». وقد أطلق عليها المترجم «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ»(٣٧) وهي تسمية تكشف عن المرمى الخلقي والتعليمي لهذه القصص الخرافية، وإن كانت هينة القيمة من الناحيتين الفنية والأسلوبية.

وعلى يد أحمد شوقي يبلغ هذا القالب الاستعاري الرمزي - بالمعنى اللغوي العام- درجة عالية من الكمال، وقد استطاع أن يحمله من قضايا عصره وهموم قومه ما تجلت به أصالته في هذا الميدان، بالإضافة إلى مقدرة فنية وصياغية جعلته يقف في المقدمة ممن مارسوا هذا اللون في أدبنا حتى اليوم(٣٨).

ولم نرد بتعقبنا لهذه الظاهرة في أدبنا إلا أن نضع محاولة شكري في مكانها الصحيح، وأن نبين أنها محاولة قريبة من محاولات سابقة في تراثنا، وهي محاولات بعيدة عن الرمز بمعناه الفني المعاصر، وإن صح أن تكون رمزية بالمعنى

(٣٦) انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ط٣ ص١٧٩ وما بعدها.
(٣٧) أحمد شفيق باشا في كتابه «مذكراتي في نصف قرن». انظر: الأستاذ الدسوقي: في الأدب الحديث جـ١ (ط٤)، ص٩٦.
(٣٨) انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص١٩٣ وما بعدها.

العام لهذه الكلمة. فلئن كان «شكري» قد تأثر في هذا الصدد بغيره فأحرى بهذا التأثر أن ينصرف إلى النماذج العربية التي ألمحنا إليها، ولذلك لا نعده مستفيدًا- في هذه الناحية بالذات - من المذهب الرمزي.

❁❁❁

ونلاحظ بعد هذا العرض السريع لحركات التجديد في شعرنا المعاصر وما احتوته من بذور رمزية، أنها في مجملها تأثرت بالثقافة الغربية تأثرًا عامًا، ولم تحاول واحدة منها الانخراط ضمن إطار مذهبي محدد، أما ما نراه في بعضها من جنوح إلى مذهب بعينه - كالرومانتيكية في شعر مطران - فهو لا يعدو التأثر بالخصائص الفنية في التصوير، ولا يرجع إلى إدراك فلسفي كلي على ما هو شأن المذاهب الغربية.

أما المهجريون، فمع ما يبدو في شعرهم من نزعات رومانتيكية ورمزية تأثروا فيها بالشعر الإنجليزي على وجه الخصوص، فقد ظلوا - في جملتهم - غير مذهبيين، وتركز جهدهم في دعوة الشاعر إلى الإفصاح عن حقيقته النفسية والإنسانية في نمط تعبيري أكثر حرية وانطلاقًا(٣٩).

حتى جماعة أبولو - وهي تلك الحركة التي التقطت زمام التجديد بعد أن انفرط عقد الديوان فسكت «شكري» أو كاد، وهجر «المازني» الشعر إلى النثر - لم تكون على أساس مذهب شعري أو أدبي محدد، بل كانت «دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب والفنون والاتجاهات الحديثة»(٤٠)، بالإضافة إلى أن ظاهرة التجديد - على إطلاقه - لم تكن واضحة عند كل أعضائها، إذ «جمعت أنماطًا مختلفة من الشعراء بين مغرق في التقليد وجانح إلى التجديد أو مفرط فيه»(٤١).

---

(٣٩) انظر تلخيصًا لآراء المهجريين في الأدب والشعر بخاصة في: ميخائيل نعيمة: الغربال، (دار المعارف سنة ١٩٤٦م)، (ص٦٠-٦١).

(٤٠) د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي- الحلقة الأولى (ص٩٠).

(٤١) الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث جـ٢ ص٢٧٤.

وإذا كانت حركات التجديد لم تتمخض حتى هذه المرحلة عن مذاهب أدبية محددة، فلم يكن ذلك غريبًا، إذا أخذنا في اعتبارنا طبيعة الظروف التي سادت الحياة العربية في النصف الأول من هذا القرن، فحياتنا العامة كلها كانت تهفو في تلك الفترة إلى الحرية المطلقة مصحوبة بنزعة فردية تأبى التمذهب وتنفر منه؛ لأن فيه تقييدًا لتلك الحرية التي كانت تحاول الوصول إليها على كل المستويات: سياسيًا وقوميًا واجتماعيًا، ومن ثم لم يكن عجيبًا أن يتشبث أدباؤنا وشعراؤنا بالحرية المطلقة في نطاق الأدب كذلك، وهو ما يمثله أدق تمثيل قول أبي القاسم الشابي: إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر في السماء، والموجة في البحر والنشيد الهائم في آفاق الفضاء، حرة فسيحة لا نهائية، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود، وإن كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات مجالات نفس الشاعر، ولا تتقيد بصورة أو مثال»(٤٢) .

والنتيجة المنطقية لهذه المقدمة أن أدبنا حتى هذه الفترة، لم يعرف الرمزية بمعناها الفني، أي باعتبارها مذهبًا له أصوله الاجتماعية والجمالية. وليس في هذا ما يعاب على الأدب العربي «وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ عصر النهضة، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى أن أدبنا العربي قد خضع لمقومات إقليمية واجتماعية وثقافية تختلف عن نظيرتها في الآداب الأوروبية، فليس غريبًا أن يمر بأطوار فنية غير التي انتهجتها تلك الآداب.

وقد حاول بعض الباحثين(٤٣) دراسة الرمزية في أدبنا العربي القديم، وانتهوا في هذا الصدد إلى نماذج محددة، نجد طرفًا منها فيما يدعونه بالرمزية الأسلوبية

---

(٤٢) من كلمات الشابي - نقلاً عن د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧م، ص٤٢ .

(٤٣) منهم الأستاذ عدنان الذهبي الذي كتب مقالين بمجلة الأديب البيروتية (عددي تشرين الثاني وكانون الأول سنة ١٩٤٦م) درس فيهما «الرمزية في شعر امرئ القيس» ثم «مدرسة أوس الرمزية» - وقد دلت النماذج التي أوردها على أنه لا يعني الرمزية بمعناها المعاصر، وإنما يقصد الرمزية بمفهومها الإشاري العام- وانظر كذلك د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ص ١٤٧-٣٦٢ .

ويقصدون بها مجازية التعبير، والرمزية الموضوعية ويعنون بها قصص الأمثال والألغاز. وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرمز هنا بمعناه العام، أي باعتباره إشارة Sign أو تعبيراً غير مباشر، وبهذا يصبح مفهوم الرمز أقرب إلى المعنى اللغوي لهذه الكلمة(٤٤)، ولكنه يند عن مفهومها الفني المعاصر، كما سبق أن أوضحناه خلال حديثنا عن الرمز والرمزية.

على أن الأدب العربي قد عرف منذ أمد طويل نمطًا آخر من أنماط الرموز العامة هو الرمز الصوفي، وفيه تتجلى قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات، فالصوفي - كالرمزي - يعاني حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الإلهي الخالد، وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالاتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات، ولذلك لم ير الصوفية بدًا من الاستعانة بقاموس الغزل والخمريات في الشعر العربي - باعتباره أقرب موارد اللغة وأدناها من أذواقهم - متوسلين به إلى تقرير هذه القيم الروحية . فترددت على ألسنتهم وفي قصائدهم ألفاظ كالقرب والبعد، والوحشة والأنس، والغيبة والحضور، والصحو والسكر، وهي ألفاظ يجري بعضها مجرى الاصطلاح، وكثير منها يمكن اعتباره رموزاً صوفية تتحدد معانيها بالقرينة(٤٥) . على أن شعراء الصوفية كانوا كثيراً ما يكفون المتلقي عناء البحث عن مضامين رموزهم - حتى مع وجود الاصطلاح أو القرينة - فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه بما يجلو غموضه ويكشف عن مراميه(٤٦).

(٤٤) جاء في لسان العرب - فصل الراء حرف الزاي (مادة رمز):

الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزاً، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: ﴿ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً﴾ ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزاً غمزته.. والرمز والترمز في اللغة الحزم والتحرك». الرمز والرمزية.

(٤٥) انظر الأستاذ أحمد أمين: الرمز في الأدب الصوفي - الرسالة - العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦م ص٦ .

وكذلك الدكتور عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي (الأنجلو سنة ١٩٥٤م)، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ .

(٤٦) السابق ص ٣١٨ - ٣٢١ .

وواضح بعد هذا العرض الموجز لمعنى الرمز الصوفي، أنه - بخصائصه التي أجملناها - لا ينطبق تمامًا على مفهوم الرمز بمعناه المعاصر، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الإيحائية التلقائية التي يتسم بها الرمز الفني. ولعل «نيكلسون» قد أشار إلى نحو من هذا حين قرر أن «الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزي قناعًا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون لعله أن يهدد حريتهم، بل حياتهم»(٤٧). هذا على حين أن الرمز الفني ليس سترًا للمقصود بقدر ما هو دعوة حرة للمتلقي كي يكتشف بنفسه كل إيحاءات الرمز، اكتشافًا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافاتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقًا.



تلك إلمامة سريعة حاولنا فيها تعقب حركات التجديد في شعرنا الحديث وما احتوته من قيم فنية كان لها أثرها في تمهيد المناخ الأدبي لتأثير المذهب الرمزي بصفة خاصة. ثم كان ضروريًا بعد هذا أن نلقي الضوء على ملامح رمزية ظهرت في أدبنا العربي قبل فترة البحث، وأن نضعها في مكانها بالنسبة للرمزية المعاصرة محددين قيمتها الفنية. ولئن كنا قد انتهينا إلى أن أدبنا - فيما قبل العصر الحديث- لم يعرف الرمزية بمعناها الفني المعاصر، فليس في هذا ما يؤخذ على الفكر والوجدان العربيين، وبخاصة إذا تذكرنا ما سبق أن قررناه من أن الآداب الأوروبية لم تعرف الرمزية مذهبًا إلا في النصف الثاني من القرن الماضي.

حتى حركات التجديد المعاصرة: ابتداءً من إبداعية مطران، مرورًا بمن واكبه أو أعقبه، لم تكتشف هذا المذهب اكتشاف إدراك واعتناق، وإن رأيناه يبدو على

(٤٧) نيكلسون في كتابه «الصوفية في الإسلام» - نقلاً عن: د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ص ٣٢٥.

استـحياء فـي نتاج بعض شعـراء أبولو، ثم يظهر خلقًـا واضح الملامح على أيدي جماعة من شعراء مصر ولبنان .

ترى كيف هبت علينا رياح هذا المذهب؟

تلك غاية الفصل التالي.

❀❀❀

الفصل الأول
الثقافة الغربية
في الفكر العربي المعاصر

يلاحظ الباحثون في الآداب المقارنة أنه لا تنشأ في العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب[1] ، وتلك حقيقة تنطبق إلى حد كبير على الكيفية والوسائل التي تم بها انتقال المذهب الرمزي إلى الشعر العربي المعاصر، إذ سبقت هذا الانتقال علاقات سياسية تمثلت في الاحتلال الفرنسي ثم الإنجليزي الفرنسي للوطن العربي منذ أخريات القرن الثامن عشر، وقد مهدت هذه الصلات السياسية بدورها لعلاقات اجتماعية وثقافية كان من أهم مظاهرها البدء في إيفاد البعثات العلمية إلى أوروبا. ثم ترجمة الكثير من معالم الفكر الغربي.

ولأهمية مثل هذه الصلات في إيضاح طرق التأثير الرمزي في شعرنا المعاصر سوف نعرض لها في أبرز بيئتين عربيتين ظهر فيهما ذلك التأثير، نعني «مصر» و«لبنان»، معقبين على ذلك بما يكشف عن مدى قابلية المجتمع العربي منذ بدايات هذا القرن للتأثر بنظرية كالرمزية، غير غافلين في الوقت ذاته عن دور الصحافة الرمزية في التمهيد لانتقال المذهب من بيئته الأم إلى المناخ العربي المعاصر.

أولاً: الثقافة الغربية في مصر:

وتكاد تكون حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨م أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقي بين فرنسا ومصر الحديثة. وقد اتخذ هذا الاتصال مظهراً سياسيًا لا يهمنا في هذا المقام إلا من ناحية آثاره الاجتماعية والثقافية. إذ عنى «نابليون»

(١) انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن (ط٣) ، ص ٣٣١ .

باصطحاب جماعــة من العلماء والكتاب الفرنسيين. فأنشأوا في مــصر أول مطبعة وأصدروا أول صحيفة وأسسوا المراصد الفلكية والمصانع الكيماوية(٢) وافتتحوا مكتبة عامة، كما أقاموا مسرحًا للتمثيل وبعض المدارس.

ولكن أبرز آثارهم تمثل في إنشــاء المجمع المصري في أغــسطس سنة ١٧٩٨م على غرار المجمع العلمي الفرنسي. وقد كــان من أغراضه نشر المدنية وبعث العلوم والمعارف بمصر، ودراســة المسائل والبحوث التاريخــية والطبيعية والصناعــية، ونشر هذه البحــوث في مجلة المجمع التــي تنشأ لهذا الغــرض، وإبداء الرأي في الأمور التي تستــشيره فيهــا الحكومة. ولعل في جوهر هذه الأغراض مــا يلقي ضوء على الآثار الثقافية التي يمكن أن تترتب على إنشاء مثل هذا المجمع(٣).

غير أن تصوير الحملة النابليونية على أنها كانت إحياءً ثقافيًا هو أمر لا يطابق الحقيقة تمامًا، فبالإضافة إلى أن الدافع إليهــا كان دافعًا غير إنساني بطبيعته، نلاحظ أن كثيرًا من هذه المؤسسات الثقافية التي أشرنا إليها كانت فرنسية الطابع. فالمدارس التي أنشأها رجال الحملة إنما أنشئت لتــعليم أبنائهم هم، والمسرح الذي أقاموه كان مسرحًــا فرنسيًا، بل إن جــريدتي «بريد مصر» و«العــشار المصري» اللتين أســسهما الفرنسيون كانتا تصدران باللغة الفرنسية. ومن ثَمَّ كانت إفادة المصريين إفادة مباشرة من بعض هذه المنشآت أمرًا بالغ الصعوبة إن لم يكن متعذرًا .

ويمكن القول بأن الأثر الأكبر للحملة الفرنسية في وجدان الشعب المصري كان أثرًا غير مباشر ولا مقصود من قبل القائمين على تلك الحملة، فقد أظهرت المصريين على مدى التقــدم العلمي والثقافي الذي بلغه الأوروبيون، ووضعت أمــامهم نموذجًا للتطور حــاولوا احتــذاءه فيــما بعــد، وأثارت فيــهم مكامن الدهشــة التي هي أولى درجات الوعي(٤) ، وقد قص الجــبرتي خــبر زيارته لبعض هذه المنشــآت الفرنســية

(٢) صديق شيبوب: أثر الأدب الفرنسي في أدباء مصر - المكشوف العدد ٢٠٥، ص١٨ .
(٣) الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث (جـ١ ط٤)، ص١٤ .
(٤) راجع المصدر السابق ص ١٥ .

وصور مشاعر الاستغراب التي أحسها إزاء بعض التجارب الكيماوية التي أجريت أمامه، وعقب عليها بقوله: ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا»[٥]. ولاشك أن إحساس المصريين آنذاك بالهوة التي تفصل بين واقعهم الاجتماعي وواقع الفرنسيين - وهو ما تشير إليه مقالة الجبرتي- كان بالغ الأثر في إيقاظ قوى التقدم؛ لأن وعي الإنسان بذاته بداية تطوره.

أضف إلى ذلك أن الحملة الفرنسية ألقت على مصر وموقعها الجغرافي بعض الضوء، ووضعتها داخل إطار الصورة كما يقولون؛ إذ نبهت الأقطار الأوروبية وبخاصة إنجلترا إلى أهميتها السياسية والحربية، ومن ثم «دخل الشرق الأدنى العربي - كما يقرر برنارد لويس - في حيز الحركات السياسية الأوروبية. كما نجم عن تلك الحملة استعادة الاتصال المباشر بين العرب والفرنج»[٦].

وأخذت حلقات تلك السلسلة من العلاقات بين مصر والغرب تتعاقب منذ ذلك الحين، ودارس الأدب مضطر في رصد تلك الحقبة إلى التنويه بعوامل لم تكن أدبية بحتة، وإن كانت آثارها في الأدب أجل من أن تنكر، ومن هذا ما بدأه «محمد علي» بعد أن تولى أمر مصر من التفكير في إيفاد بعثات علمية إلى أوروبا تعينه على ما كان بسبيله من إنشاء جيش قوي يرضي أطماعه ويرتكز إليه حكمه. وقد كانت أولى هذه البعثات - على خلاف ما شاع عند بعض الدارسين- إلى إيطاليا سنة ١٨١٣م، تلتها بعثة إلى فرنسا سنة ١٨١٨م[٧] ، وأخرى سنة ١٨٢٦م ثم تعاقبت بعد ذلك بعثات كانت في جملتها علمية الطابع ترمي في الأساس إلى غايات عسكرية[٨] ، وإن بقي لها - مع ذلك - فضل إظهار بعض المبعوثين على

---

(٥) الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، المطبعة المصرية ببولاق جـ٣ ص ٣٦ .

(٦) برنارد لويس في كتابه «تاريخ اهتمام الإنجليز باللغة العربية». راجع محمد مصطفى هداره: التجديد في شعر المهجر (دار الفكر العربي، القاهرة، سنة ١٩٥٧م، ط١)، ص٢٥ .

(٧) جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (دار المعارف دون تاريخ) ص ٢٠ .

(٨) انظر الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث جـ١ (ط٤)، ص١٩ .

أنماط من التفكير والحياة الأوروبيين، وهو ما نرى نموذجًا من آثاره فيما كتبه رفاعة الطهطاوي تحت عنوان «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»[(٩)].

وقد نهض إسماعيل بنحو مما نهض به جده (محمد علي) فأعاد للبعثات سيرتها الأولى بعد أن كانت قد فترت في عهدي «عباس الأولى» ثم «سعيد»[(١٠)]. وقد قام إسماعيل بذلك تحت تأثير دوافع تكاد تكون مماثلة لدوافع جده، هي في جوهرها نزعة إلى التسلط أو طموح إلى محاكاة الحضارة الأوروبية، مع فارق أن عوامل مساعدة قد جدت في عصر إسماعيل، منها ازدياد نفوذ الأجانب في مصر على إثر افتتاح قناة السويس، حتى لقد بلغ عددهم سنة ١٨٧٩م حوالي المائة ألف[(١١)]، كما «كثر عدد المدارس الأوروبية التي فتحتها البعثات الدينية للبنين والبنات. ولم تنتشر في أي عهد بمثل ما انتشرت في عهده»[(١٢)].

ولئن كانت ريح البعث العلمي قد ركدت في عهد الاحتلال الإنجليزي، فقد عادت تهب بقوة منذ ظفرنا بالاستقلال، وتضافرت عليها جهود هيئات ومؤسسات عدة، ولسنا في مقام الإفاضة هنا، فلم نقصد بهذه الإشارة الموجزة إلى الرصد الإحصائي بقدر ما أردنا أن نصل إلى الحقيقة التالية: إن البعثات العلمية - منذ عهد ليس بالقريب - استطاعت أن تقيم معبرًا بين الفكر الغربي ومصر. وإن كان أثرها الأدبي في البداية غير مباشر من ناحية، وغير منهجي من ناحية أخرى.

حركة الترجمة:

على أن أهم مسارب الثقافة الغربية إلى الفكر العربي المعاصر تمثل في حركة الترجمة التي اقترنت بداياتها بالحملة الفرنسية على مصر، وتركزت هذه البدايات

---

(٩) انظر: رئيف خوري: الفكر العربي الحديث (دار المكشوف - بيروت ١٩٤٣م)، ص٨٠ .
(١٠) في الأدب الحديث، جـ١ ص ٦١ .
(١١) حركة الترجمة بمصر ص ٩٣ .
(١٢) عبد الرحمن الرافعي: عصر إسماعيل - انظر: حركة الترجمة بمصر ص ٩٠ .

في ترجمة ما يتعلق بالحملة وتصريف أمور البلاد من قبل الغزاة، فكانت تترجم الوثائق الرسمية والإدارية كما ترجمت بعض الكتب العلمية.

وقد نهض بعبء هذا العمل جماعة من المستشرقين والمتخرجين في مدرسة اللغات الشرقية التي أنشأها لويس الرابع عشر، ومن أشهرهم المستشرق «فانتور» Venture، والمستشرق «جوبير» Jaubert وغيرهما ممن صحبوا موجة الغزو وعاونوه.

وفي عهد محمد علي اقتضت رغبته في تقوية الجيش أن يستخدم بعض المترجمين الذين كاد نشاطهم ينحصر في ترجمة ما يتعلق بالمهام الرسمية. ثم جدت ظروف أخرى نتيجة لقيام كثير من الأجانب بالتدريس في المدارس التي أنشأها محمد علي، فكان ضروريًا إلحاق مترجم أو أكثر بكل مدرس أجنبي حتى يتولى ترجمة ما يقوله. ثم أدخلت بعض اللغات الأوروبية (الإيطالية والفرنسية) إلى مناهج التعليم، فكان لذلك أثره في توطيد المعرفة بتلك اللغات وتسهيل النقل عنها. وقد توجت هذه الجهود بقرار الحكومة سنة ١٨٣٥م إنشاء مدرسة الألسن، بقصد تخريج مترجمين مؤهلين للعمل بالمصالح والمدارس الحكومية(١٣). واستطاعت هذه المدارس التي كانت بمثابة كلية جامعة - تحت إشراف رفاعة الطهطاوي - أن تقوم بدور طليعي في خدمة الترجمة، إذ كانت تدرس فيها لغات أجنبية عدة بطريقة منهجية منظمة تجمع بين أسلوبي الدراسة النظرية والترجمة العملية(١٤)، وقد بالغ بعض الدارسين فأوصل ما ترجمه تلامذة هذه المدرسة إلى ألفي كتاب(١٥).

ونلاحظ من جانبنا أن حركة الترجمة في هذه الحقبة كانت تنحو - شأن كل إنجازات محمد علي - منحى علميًا بحتًا، وبعبارة أخرى كانت حركة «مجندة».

(١٣) انظر: جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ص ٣ - ٢٨.

(١٤) انظر: في الأدب الحديث جـ١ ص٢٥.

(١٥) نعني: هـ. أ. ر. جب - مجلة الطريق (بيروت) ٢ ع١٥ ص٧ - انظر: أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث جـ٢ (ط١ سنة ١٩٥٢- بيروت) ص١٤٢.

على أن ذلك لم يمنع ظهور بعض الترجمات الأدبية وبخاصة على يدرفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م) الذي نقل إلى العربية أطرافًا من الأدب الفرنسي في الشعر والقصة، ولعله بهذا الصنيع أول رائد مصري للأدب الفرنسي(١٦).

وقد مرت حركة الترجمة بعد ذلك بفترة رهو قصيرة، سببها ذلك الحرج الذي كان يستشعره الواليان «عباس» و«سعيد» إزاء كل إصلاح سياسي أو اجتماعي أو ثقافي؛ لأن في وعي الجماهير خطرًا على سلطانهما، ومن ثم ألغى الأول «مدرسة الألسن» وأغلق كل نوافذ الثقافة في وجه المصريين، أما الثاني فقد كان يقول لمن يحضه على إصلاح ما أفسده سلفه: لم نعلم الشعب؟ لكي يصبح الحكم عليه والتصرف فيه أعسر مما هو عليه؟ دعهم في جهلهم، فالأمة الجاهلة أسلس قيادًا في يدي حاكمها»(١٧).

ثم لم تلبث الترجمة أن عادت إلى سابق ازدهارها بفضل طموح إسماعيل إلى محاكاة الحضارة الغربية، فكانت الترجمة حلقة وصل بينه وبين هذه الحضارة، ومن أجلها زاد الاهتمام بتدريس اللغات الأوروبية ضمن مناهج التعليم في مختلف درجاته وبخاصة اللغة الفرنسية التي استمدت أهميتها من أهمية مركز فرنسا السياسي حينئذ بالإضافة إلى أنها كانت منذ عهد «محمد علي» لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية، حتى أن المدارس الأمريكية والإيطالية واليونانية كانت تعلمها لتلاميذها(١٨).

ويبدو أن عناية إسماعيل بالترجمة في هذه الحقبة لم تكن طموحًا وحسب، بل إنها من ناحية أخرى كانت نتيجة طبيعية لتزايد نفوذ الأجانب بمصر، وامتداد أصابعهم إلى كل مراكز الحساسية في جسم الدولة من إدارة وتجارة وصناعة، بل

(١٦) راجع في هذا صديق شيبوب: أثر الأدب الفرنسي في أدباء مصر - المكشوف العدد٢٠٥، ص١٨.
(١٧) حركة الترجمة ص ٧٠ - ٧٥.
(١٨) انظر: السابق ص٨٣.

وصحافـة، فلعلنا ندهش إذا علمنا أن عدد الصحف آنذاك بلغ السـبع والعشرين، أكثر من نصفها يصدر بلغات أجنبية[١٩] .

ولئن كانت هذه الحـركة امتـداداً لسابقتـها في عهـد محمـد علي من حيث الانصراف الغـالب إلى الترجمـة الرسميـة والعلمية، فـقد كان ازدهارها في عـهد الاحتلال أقرب إلـى الشمول، فتناولت جميع نواحي الحـياة العلمية والاجتـماعية والاقتصادية والسياسة والأدبيـة، رغم أن سلطة الاحتلال وصنائعها في الحكومة لم يتبعوا سياسة مستقرة في تعليم اللغات أو إنشاء مدارس الترجمة، ويلوح أن أهم ما أثر في الحياة الفكريـة هذا الأثر هو تلك الحالة السياسيـة المضطربة التي نشأت من تدخل الدول الأجنبية في شئون مصر المالية، ثم تدخل الإنجليز في شئونها السياسية تدخلاً انتهى بنكبة الاحتلال[٢٠] .

ولسنا نشك في أن المطامع الثـقافـية للاحـتلال الإنجليـزي كانت تواكب غـايته السياسيـة، وإذا كانت هذه المطامع وبالاً على التراث القومي من ناحيـة لقد كانت من ناحية أخرى عاملاً هامًا في وصل الـفكر العربي بالفكر الغربي المعاصر. ويبدو أن كل الرياح التي كانت تهب آنئذ كانت لصالح هذه النتيجة، فقد غدت الإنجليزية والفرنسية في عهد الاحتلال قاعدتين للتعليم، وتضـاءل شأن اللغة القومية، وبعد صراع لم يطل أمده تغلبت الإنجليزية على الفرنسية - من الوجهة الرسمية - كما تغلبتا معًا على اللغة العربية من قبل، ومن ثم ألغى القسم الفرنسي في المدارس الأميرية وأصبح التعليم في جملته مقـصوراً على الإنجليزية، وإن ظلت الفرنسية سـائدة في بعض الدواوين، كما ظلت لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية المقيمة في مصر[٢١] .



(١٩) السابق ص ٩٣ - ٩٧ .

(٢٠) انظر السابق ص ١١٣ .

(٢١) السابق ص١١٤ - ١٢١، وانظر كذلك: في الأدب الحديث جـ٢ ص١٥-١٦ .

وقد كان لهذا الاهتمام بـتعليم اللغات الأوروبية في المدارس المصرية أثره في ازدياد عدد من أتقنوا فهم الثـقافة الغربية ونقلوها إلـى العربية ترجمة أو اقتـباسًا، نخص منهم عبد الله فكري - وأحمد زكي - وشـفيق منصور - وفتحي زغلول - وجورجي زيدان - ونجيب الحـداد - وقد اتجه الأخير إلى الأدب الفـرنسي بخاصة فترجم عن كـورني، وهوجو، ومولييـر، ودوماس مما كان له أثره في تهيـئة مناخ الأدب العربي لتأثير فرنسي حقيقي(٢٢) .

على أن أخريات القرن الماضي قد شهدت بداية مـوجة من الترجمات تعوزها المنهجية، كما تعوزها دقة النقل وحسن الاختـيار، إذ كان الكثير منها قصصيًا يرمي إلى دغدغة حواس القارئ وإشباع ميـوله الدنيا ولو كان ذلك على حساب المستوى الفني(٢٣) . ولكن هذه الموجة لم تلبث أن انحـسرت بقيام الحـرب الأولى وتأثيرها الجذري في نفسيات الأمم على اختلافها، وما خلقته بين الآداب من صلات عميقة أساسها وحدة المأساة التي عانتها شعوب العالم معاناة تكاد تكون متكافئة، ومن هنا لم يكن غريبًا أن تبدأ الترجمة مـرحلة جديدة ظهرت بواكيرها في أدبنا الحديث مع مطالع العقد الثاني من هذا القرن، واستغـرقت فترة ما بين الحربين، وامتدت حتى نهايات الحرب الثانية.

ومن أهم مظاهر هذه المرحلة بدء التوفر على ترجمـة روائع الشعر الغربي في مختلف لغاته ومذاهبه ترجمة تكاد تقارب الكمال(٢٤) ، وتجمع إلى الصياغة الأدبية المشرقة أمـانة الوفاء بالنص واستلهام روحـه بما لا يجافي الدقة العلميـة. ولأهمية هذه المرحلة من حيث التمهيد المباشر للتأثير الرمزي في شعرنا المعاصر نود أن نقف فيها عند الحقائق التالية:

---

(٢٢) انظر: حركة الترجمة ص١٢٤ - ١٢٩ .

(٢٣) انظر: في الأدب الحديث جـ١ ص٣٤٩ (ط٤) .

(٢٤) راجع: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، جـ٢، ص١٤٧-١٥١ .

أولاً: إنها كادت تكون عادلة في توزيع اهتمامها بين الشعرين: الفرنسي والإنجليزي. فإذا قرأنا ترجمة من ترجمات خليل مطران أو محمد عوض إبراهيم لإحدى مسرحيات «شكسبير» فقد كنا نجد بالقرب منها ترجمة مثل ترجمة الأستاذ أحمد حسن الزيات «رفائيل» عن «لامرتين». وإذا قرأنا إحدى القصائد التي كانت تنشرها الصحف والمجلات مترجمة عن «كيتس» أو «شيلي» أو «بيرون»، لم نكن نعدم بجوارها إحدى قصائد «هوجو» أو «دي موسيه»(٢٥) . ويبدو أن محاولة الاحتلال الإنجليزي طرد الثقافة الفرنسية من الحقل المصري لم تنجح تمامًا، أو أنها كانت بحاجة إلى الوقت الكافي لكي تؤدي إلى النتيجة المطلوبة.

ثانيًا: إنها لم تكن ترجمة مذهبية، وإن كان يغلب عليها الطابع الرومانتيكي ممزوجًا بالاهتمام بآثار الرمزية، ومن ثم لم يكن غريبًا أن تظهر ترجمة إبراهيم ناجي لقصيدتي «التذكار» لألفريد دي موسيه «والبحيرة» للامرتين(٢٦) في الوقت الذي يترجم فيه علي محمود طه قصيدة «رعاية القمر» لبودلير(٢٧)، أو الذي يترجم فيه خليل هنداوي قصيدة «المقبرة البحرية» لفاليري(٢٨) .

ثالثًا: إنها من تولوا الترجمة الأدبية في هذه المرحلة كانوا جديرين بأن يحملوا عبئها، أداتهم في هذا ثقافة منهجية واعية، وإدراك منظم للآداب الغربية واتجاهاتها وهم يختلفون عمن سبقهم في كثير من الوجوه، ليس أقلها أنهم كانوا أدباء مبدعين قبل أن يكونوا تراجمة ناقلين، ثم جاءت ترجماتهم بعد ذلك تعبيرًا عن نزوع أدبي يتجهون فيه إلى ما يوائم ميولهم الفنية الخاصة، ونحن نذكر منهم- على سبيل التمثيل لا الحصر - الدكتور طه حسين(٢٩) ، والأستاذ

(٢٥) راجع المصدر السابق - نفس الصفحات .

(٢٦) انظر: إبراهيم ناجي: ديوان «وراء الغمام» (مطبعة التعاون سنة ١٩٣٤ - القاهرة)، ١٢٧-١٤٠ .

(٢٧) المقتطف: مارس ١٩٣٤م (المجلد الرابع والثمانين)، ص ٣٥٣ .

(٢٨) الرسالة: العدد الثاني والعشرين سنة ١٩٣٣م، ص٢٣ - ٢٤ .

(٢٩) انظر له مثلاً ترجمة بعنوان: «النفس والرقص» عن بول فاليري- الرسالة ١٥ يناير ١٩٣٤م .

أحمـد حسن الزيات[٣٠] ، والدكتور مـحمد مندور[٣١]، وإبراهيم المصري[٣٢] وغيرهم كثيرون.

على أن أهم ما ينبغي أن نلاحظه بصـدد هذه المرحلة الحاسمة في تاريخ أدبنا المعاصـر، أن الصحافة الأدبيـة بين الحربين كانت مـيدانًا خصبًـا وخلاقًا للترجـمة الأدبيـة، بل والنشاط الأدبي جـملة، ولعلها قـد أسهـمت في نقل تراث المذاهب الأدبية إلينا بأكثر مما فـعلت أية وسيلة أخرى، فعلى صفحاتهـا ترجمت أمشاج من نتاج هذه المذاهب، وكـتبت حولها بـحوث ودراسات، وبرعت أقلام يرجع إليـها الفضل الأكبر في وصل شعرنا المعاصر باتجاهات الشعر الغربي ومذاهبه.

وما دمنا في مقـام الحديث عن المؤثرات الرمزية في الشعر العـربي المعاصر، فإننا سنسـتعرض بعض المجلات التي احـتضنت المذهب الرمزي في مصـر، فعلى صفحاتها ظهرت معالمه، كما أن كثيرًا من الدواوين التي صدرت متأثرة به كانت قد نشرت منجمة من قبل في تلك المجلات .

الصحافة الرمزية في مصر:

وسنختار نموذجين من مـجلات هذه الحقبة مكتفين بهـما في الاستدلال على أهمية الصحافة الأدبية في انتقال المذهب الرمزي إلى الشعر العربي المعاصر.

وقد كانت المقـتطف - التي أنشئت في بيروت ١٨٧٦م ثم انتـقلت إلى مصر في سنتها التاسعة - أسبق من غيرها في احتضان النتاج الرمزي، وفيها نشرت سنة ١٩٢٨م قصيدة ذات مسحـة رمزية من شعر إدوار فارس، تحت عنوان «الخريف في

(٣٠) وله بالإضافة إلى «رفائيل» و«الام فرتر» مختارات من الأدب الفرنسي.

(٣١) انظر الرسالـة: الأعداد١، ٢، ٣ بالإضافـة إلى ترجمتـه عن لانسون «منهج البـحث في تاريخ الأدب» في كتاب بعنوان «منهج البـحث في الأدب واللغة» (بيروت ١٩٤٦)، وكذلك ترجمتـه عن «ديهامل» : «دفاع عن الأدب» (مطبعة لجنة التأليف ط٢ سنة ١٩٤٣م) .

(٣٢) وله مختارات من الشعر الفرنسي (دار الهلال سنة ١٩٣٨م) .

باريس»، وهي - حسب علمنا - من أوائل قصائد هذا المذهب في مصر إن لم تكن أولها[٣٣] .

ثم أخذت هذه المجلة منذ بداية الثلاثينيات تفسح صفحاتها لترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليري وغيرهم، وقد برز فيها من مترجمي هذا الشعر علي محمود طه[٣٤] ، وبشر فارس[٣٥] ، وخليل هنداوي، الذي نعتقد أنه بذل في نقل هذا المذهب فوق ما بذله غيره، ونذكر له - على وجه الخصوص- ترجمة مسرحيتي فاليري الرمزيتين «سميراميس» و«أمفيون» وقد قدم للأولى بقوله: وقد آثرنا ترجمة هذه المسرحية للقراء ليروا لونًا جديدًا من الأدب الجديد تتعانق فيه الفنون الجميلة كلها من رسم وموسيقى وشعر ولحن، تتضافر جميعًا وتتعاون على رفع الإنسان إلى عالم يخلقه التفكير العميق، وما «سميراميس» إلا قطعة سامية من فلسفة الشرق التي يلتقي فيها كل شيء متآلفًا حتى المتناقضات[٣٦] .

وإذا كانت المقتطف أكثر ميلاً إلى ترجمة المذهب الرمزي في شعر أعلامه، لقد كانت الرسالة - التي أصدرها الأستاذ أحمد حسن الزيات سنة ١٩٣٣م- أكثر نزوعًا إلى تبني الدراسات التي تكتب حول هذا المذهب وإن كانت هذه الدراسات- فيما نلاحظ - تأخذ شكل الحوار الفكري والنقاش المتعدد الأطراف، ولا تنحو منحى علميًا تقريريًا، لدرجة أن كثيرًا مما كتب في الرسالة عن الرمزية يكاد يدور حول مقالين: أما أحدهما فقد كتبه الدكتور طه حسين سنة ١٩٣٣م بعنوان «حول قصيدة» تحدث فيه عن بول فاليري وقصيدته «المقبرة البحرية» وما تمتاز به من

---

(٣٣) انظر هذه القصيدة في المقتطف - ديسمبر ١٩٢٨م، ص٣٨٥ .

(٣٤) وقد ترجم قصيدة «رعاية القمر» لبودلير (المقتطف - مارس ١٩٣٤م) و«أغنية القطيع» لستويل في عدد أبريل سنة ١٩٣٦م .

(٣٥) ترجم «ينبوع دم» لبودلير (المقتطف أبريل ١٩٣٤م)، و«أشجان القمر» لبودلير كذلك (المقتطف - يناير ١٩٣٥م) .

(٣٦) انظر عددي: يناير وفبراير من المقتطف (١٩٣٧م) الأول ص ٤١ والثاني ص ١٨٥، وقد ترجم كذلك قصيدتي «جيفة» و«الغابة المفجوعة» لبودلير شعرًا بمجلة الرسالة - العدد ٣٤ سنة ١٩٣٤م .

غموض اصطرع حوله النقـاد الفرنسيون(٣٧). وقد أثار إعجاب الدكـتور طه حسين بذلك الغموض الموحي الذي لمسه في «المقبرة البحرية» كاتبًا آخر هو عباس فضلي، الذي كتب مقالاً «حـول الوضوح والغموض» هاجم فيه الإبهام ونسـبه إلى العجز ورده في جوهره إلى الدجل الفني(٣٨)، فرد عليه الدكتـور شوقي ضيف - الأستاذ آنذاك - مبينًا أن الغموض الذي قصـد إليه الدكتور طه لا يعني ذلك الإغلاق الذي يقتل الفـهم ويعطل عمل العقل، وإنما هو الغمـوض الفني أو الشعري، «أشـبه ما يكون بالظلال لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر»(٣٩).

أما ثاني المقالين اللذين دار حولهما الحوار على صفحات الرسالة آنئذ فهو مقال كتبه «زكي طليمات» بعنوان «فـي المذهب الرمزي» عرض فيه لأصول ذلك المذهب، والتمس له نموذجين من أدبائنا المحدثين: توفـيق الحكيم وبشر فارس(٤٠)، ويبدو أن الأخير كان يعتقد أن منحاه الرمزي ليس محاكاة للمذهب بقدر ما هو تأثر به وأن له بذلك فضل الأصالة، ومن هنا رد على زكي طليمات بمقال يقرر فيه أن رمزيته ليست مذهبية، بل هي خليط من التعبيرية والتأثرية ممزوجتين بإشراق صوفي(٤١).

وقد كانـت لهذا الحوار الأخيـر ذيول انسحبت على الأعداد التـالية من هذه المجلة(٤٢) وهي لا تهمنا في ذاتها، بل بما لها من دلالة على أن الرمزية عرفت منذ ثلاثينيات هذا القرن مذهـبًا محددًا تتصارع حوله الآراء على نحـو منهجي أو شبه منهجي، إذ كـان من يتعـرضون له - في جـملتهم - قد أحـاطوا بطرف من آثاره وخصائصـه الفنية، بل إن بعضهم كـان قد درسه في بيئتـه الفرنسية دراسـة علمية ومنظمة حين كان مبعوثًا هناك، كالدكتور طه حسين والدكتور بشر فارس.

---

(٣٧) انظر الرسالة: العدد ١٩ سنة ١٩٣٣م، ص ٥ - ٦ .

(٣٨) العدد ٢٣ سنة ١٩٣٣م .

(٣٩) الرسالة: العدد ٢٧ سنة ١٩٣٤ .

(٤٠) المصدر السابق/ العدد ٢٥٠ سنة ١٩٣٨م ، ص ٦٤٧ - ٦٤٨ .

(٤١) انظر مقالاً بعنوان: في المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨م، ص ٧١١- ٧١٣ .

(٤٢) انظر العددين: ٢٥٥ و ٢٥٦ من المجلة المذكورة .

تلك - في اختصار - أهم طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربي المعاصر في مصر، حرصنا فيها بخاصة أن نركز على الوسائل الوثيقة الصلة بموضوع هذه الدراسة، فأشرنا إلى الحملة الفرنسية باعتبارها أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقي بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية الحديثة، ثم ألمحنا إلى البعثات باعتبارها من أبرز نتائج هذا الاتصال كما أنها من أقوى مظاهره، ثم أفضنا الحديث في الترجمة وما يتصل بها من خطط الاحتلال في تعليم اللغات الأوروبية، إذ كانت الترجمة في أدبنا - والآداب العالمية - أنشط وأسرع وسائل التأثير والتأثر، ثم اختتمنا هذا العرض بنموذج تطبيقي لدور الصحافة المصرية في التمهيد للرمزية.

على أنه بجوار هذه الوسائل الرئيسية لتفاعل الثقافة العربية في مصر بالثقافة الغربية، كانت هناك طرق أخرى تضافرت معها، وإن كان تأثيرها بالنسبة للنظرية الرمزية عامًا وغير مباشر. ونحن نشير بهذا إلى ظاهرتين: الاستشراق الذي نشط منذ أخريات القرن الثامن عشر، والذي رأينا طرفًا منه فيما كان يقوم به العلماء المصاحبون للحملة الفرنسية من ترجمة بعض آثار الفكر العربي والإسلامي(٤٣)، ثم الإرساليات والبعثات التبشيرية التي أخذت تفد على مصر منذ سنة ١٨٤٠م، وكان من بين أغراضها بسط النفوذ الثقافي على رقعة البلاد العربية مدفوعة ببواعث عقدية وسياسية(٤٤). غير أن نتائج هاتين الظاهرتين بالنسبة للأدب الحديث لم تكن في مستوى النتائج التي أسفرت عنها العوامل السابقة؛ إذ كان تأثيرهما في المناخ الثقافي العام أكثر من تأثيرهما في الحقل الأدبي الضيق.

❀❀❀

(٤٣) انظر: حركة الترجمة بمصر ص ٥ وما بعدها.

(٤٤) انظر: في الأدب الحديث جـ٢ ص١٠ وما بعدها.

التفسير الاجتماعي للرمزية في مصر:

وإنصافًا للحقيقة نقرر أن هذه الطرق التي سلكتها الثقافة الغربية بعامة والفرنسية بخاصة إلى أدبنا المعاصر، ما كان لها أن تخلق شعرًا رمزيًا أو شبه رمزي ما لم يتوفر لها المناخ الاجتماعي الذي تستطيع فيه ممارسة تأثيرها، فالمناخ الاجتماعي في هذه الحالة عامل مساعد لتلك المؤثرات السابقة وليس منفصلاً عنها.

والواقع أن الظروف الاجتماعية التي ازدهر فيها الاتجاه الرمزي في الشعر العربي المعاصر - ونحن نتخذ من مصر نموذجًا - كانت قريبة الشبه بتلك التي نشأ فيها المذهب الرمزي في فرنسا، فكما كانت الرمزية هناك أثرًا من آثار النزعة الفردية التي اقترنت باستيلاء الطبقة الوسطى على مقاليد الأمور عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٧٩م كانت بواكير الرمزية في شعرنا المعاصر أثرًا غير مباشر لنمو الإحساس بالذات وبروز الشخصية القومية التي صهرها الكفاح الطويل ضد الاحتلال الإنجليزي من ناحية والقصر من ناحية أخرى. وهو كفاح كان يحمل عبئه في الغالب أبناء الطبقة الوسطى الذين نبعوا في الأصل من سواد الشعب، ثم ساعدتهم ثقافتهم على أن يتصدروا قافلة الكفاح القومي.

وكانت ثورة ١٩١٩م ذروة هذه الموجة الوطنية، كما كانت من ناحية أخرى بدء انحسارها؛ إذ انقسمت القيادة الشعبية، واعتراها ما يعتري الحركات القومية حين تتسرب إليها الأهواء الذاتية. وما لبث المحتل أن منح مصر استقلالاً صوريًا بتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢، تبعه إعلان دستور ١٩٢٣م الذي قرر أن جميع السلطات مصدرها الأمة، كما قرر مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون، وكفل الحرية الشخصية وحرية الاعتقاد والرأي، وكان في الجملة ثمرة لا بأس بها للكفاح الوطني[(٤٥)] .

---

(٤٥) انظر: عبد الرحمن الرافعي. في أعقاب الثورة المصرية (جـ١ الطبعة الأولى سنة ١٩٤٧م، مكتبة النهضة المصرية) ص ١١٢ وما بعدها .

غيـر أن الشعب لم يـنعم طويلاً بهذه الثـمرة، فلم تلبث أول وزارة برلمانـية رأسها سعـد زغلول إلا بضعة شهور (مارس ١٩٢٤م - نوفمبـر ١٩٢٤م) استقالت بعدها على إثر الحادثة الشهيرة بحـادثة السردار (٢٠ نوفمبر ١٩٢٤م) وأعقب ذلك حل البـرلمان ثم تعطيل الدستـور(٤٦) مما خلق في الأذهان شبـه يقين بأن مكاسب الكفاح الوطني لم تكن إلا قناعًا تتحرك من ورائه أصابع الاحـتلال فيتحرك القصر استجابة لها.

ولم تكن أدوار الحياة السياسية في مـصر بعد ذلك إلا امتدادًا لهذه الظاهرة: حكم دستـوري صوري يتبعـه بعد قليل حل البرلمان وتعطيل الحـياة النيابية تمهـيدًا لانتخـابات جديدة زائفة، وهكذا، حـتى بلغت أزمة الحـرية حد الاستـبداد المطلق بإقالة الوزارة الدستـورية وتأليف وزارة محمد محمـود - أو وزارة اليد الحديدية - في ٢٧ يونيـو ١٩٢٨م، وقد بدأت عـهدها بحل البـرلمان وتعطيل الدسـتور(٤٧) ، «ولم يكفها أن سلبت الأمـة سلطانها، فمدت يدًا شريرة إلى شعـورها ووجدانها، وسدت عليها المنافذ في اجتماعاتها وصحافتها وحرية أفرادها»(٤٨) ، ثم كانت ذروة المأساة سنة ١٩٣٠م حين قامت وزارة إسماعيل صدقي بإلغاء الدستور إلغاءً كاملاً، ووضعت دستوراً آخـر يضيق من سلطة الأمة، ويهدد حقوقـها المشروعة(٤٩)، وإذا كان الدستور السابق لم يمنع الاحتلال والقصـر من ممارسة استبدادهما المطلق، فقد كان في مجرد وجوده أملاً شعبيًا تبدد بالإلغاء.

وفي ظل غيبـة الدستور ما يزيد على خـمس سنوات (٢٢ أكتوبر ١٩٣٠م- ١٢ ديسمبـر ١٩٣٥م) عانت البلاد أبشع ألوان الحكم الفردي، حـتى توج جهادها

---

(٤٦) المرجع السابق ص ١٨٢ وما بعدها .

(٤٧) عبد الرحمن الرافعي: في أعقاب الثورة المصرية جـ٢ ط١ (مكتبة النهضة المصرية)، ص ٤٧-٥٢ .

(٤٨) من نداء الوفد المصري في ٢٢ يوليو ١٩٢٨م، انظر المرجع السابق ص ٩٥ .

(٤٩) السابق ص ١١٠ - ١٣٠ .

بعودته مرة أخرى. وبدأت الحياة القومية تتراوح من جديد بين حكم نيابي صوري، وأزمة دستورية تعقبها إقالة الوزارة وحل البرلمان أو تعطيله(٥٠). ومن ثم يمكن للباحث أن ينظر إلى الظواهر القومية والسياسية في تلك الحقبة باعتبارها ذات جوهر واحد وإن تعددت أشكالها، بل ويمكنه - دون حرج - أن يبني أحكامه على أبرز هذه الظواهر مكتفيًا بها عما سواها. هذا بالإضافة إلى أنه ليس من غايتنا في مقام الدراسة الأدبية أن نتعقب مراحل الكفاح الوطني إذ تهمنا منه فلسفته العامة التي أوضحناها فيما سبق، كما يهمنا من نتائجه ما له صلة بأطوار الشعر المعاصر، ويمكن مما تقدم أن نستخلص الحقائق التالية:

أولاً: إن الثورة الوطنية سنة ١٩١٩م أبرزت الشخصية الاستقلالية للإنسان المصري وكشفت عن ذاته الكامنة وطاقاته المطمورة، ومهدت بذلك لنمو النزعات الذاتية في الشعر الحديث.

ثانيًا: إن انقسام القيادة الوطنية واستيلاء الاحتلال والقصر على الثورة غدرًا وخيانة قد أصاب الروح القومية بانتكاسة مفاجئة، وزرع في نفوس الشباب- الذي حمل عبء الثورة - إحساسًا حادًا بالمرارة والفشل، ودفع الشعراء بخاصة إلى الانطواء على ذواتهم يجترون أحلامها شعرًا فرديًا في تجاربه وصوره ورموزه، مما يذكرنا على التو بذلك الانطواء الرومانسي الذي أعقب هزيمة نابليون ١٨١٥م، ثم ذلك الانطواء الرمزي الذي أعقب هزيمة فرنسا في حرب السبعين سنة ١٨٧٠م(٥١). وتشابه المقدمات يوحي بتشابه النتائج .

ثالثًا: لم يكن بد للشاعر المصري تحت وطأة الضغط السياسي والاجتماعي الذي ألمحنا إليه من أن يجد وسيلة للتعبير عن مشاعره الموءودة دون أن يتعرض

(٥٠) تمتد هذه المرحلة من تاريخ مصر من سنة ١٩٣٦ حتى سنة ١٩٥٢، وليس ثمة فيها على المسرح السياسي غير تغيير الوجوه - انظر الجزء الثالث من المرجع السابق (ط١) ص ٥٧ وما بعدها.

(٥١) انظر: هـ. أ. فشر. تاريخ أوروبا في العصر الحديث ترجمة الأستاذين أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع (دار المعارف ط٣) ص ١٤٤، ٣٠٣ - ٣٠٤ .

لبطش السلطة الحاكمة، وقد تمثلت هذه الوسيلة - عند بعض الشعراء - في التعبير الرمزي.

ولسنا ندري كيف كان يتأتى للشاعر حسن كامل الصيرفي أن يعبر عن هذه الذات المقهورة بغير اللجوء إلى هذا القالب الرمزي البسيط الذي اختاره لقصيدته (موت بلبل) من ديوانه (الألحان الضائعة) الصادر سنة ١٩٣٤[٥٢] . وفيها يحدثنا عن بلبل صداح (يرمز به إلى الشاعر) يتنقل من غصن إلى غصن، ويملأ سمع الليل بالأنغام. ولكن يد الصائد ما تلبث أن تمتد إليه فتخنق في شفتيه هذه الأنغام العذبة:

وهلل الصائد انتصارًا ... وردد الليل قهقهاته

❀❀❀

وصدع الفجر جانبيه ... وأيقظ الصبح من سباته

فهب يمشي على ضحايا ... وراح يصغي لهاتفاته

والبلبل الخافت المسجى ... الزهر يحنو على رفاته

❀❀❀

والشاعر لا يكشف بالتحديد عما إذا كان يعني بالصائد مضمونًا سياسيًا أو اجتماعيًا. ومع ذلك يوحي هذا النموذج بما كان يحسه شعراء الثلاثينيات وما بعدها من قهر خارجي، كانوا يلجأون في الإيحاء به إلى القوالب الرمزية.

تلك هي العوامل التي مهدت الطريق أمام الرمزية في مصر - فكيف انتقل المذهب إلى «لبنان» الجناح الثاني للرمزية العربية المعاصرة؟

---

(٥٢) حسن كامل الصيرفي - الألحان الضائعة (مطبعة التعاون ١٩٣٤م)، ص ٧٣ - ٧٤ .

ثانياً: الثقافة الرمزية في لبنان:

اللبناني تاجر مطبوع على الأخذ والعطاء - تلك حقيقة يعترف بها اللبنانيون أنفسهم. ولعلها لم تتخل عنهم حتى في نطاق الثقافة والفن. يقول مارون عبود: الثقافة كالمتجر تنمو وتزداد بالتبادل والعمل المنتج. واللبناني تاجر عبقري»[٥٣] .

ولكن المزاج التجاري وحده لا يستطيع تفسير ذلك التواصل العميق بين الثقافتين: الأوروبية والعربية اللبنانية. ومن هنا لجأ بعض الدارسين[٥٤] إلى عامل المناخ الذي يربط بين شعوب البحر الأبيض المتوسط - ومنها فرنسا - يرون فيه تفسيراً لذيوع الثقافة الفرنسية في لبنان. غير أن هذه الملاحظة إن فسرت نفوذ الثقافة الفرنسية في ذلك القطر العربي فإنها أضيق من أن تفسر نفوذ الثقافات الأوروبية الأخرى فيه. كما أنها قاصرة عن إيضاح السبب الذي من أجله كانت قبضةالثقافة الفرنسية على الفكر اللبناني أشد من قبضتها على بعض البلدان الأخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط.

ونرى أن التحليل التاريخي والاجتماعي أسلم منهج لدراسة العلاقات الثقافية بين أوروبا ولبنان، وهي علاقات ترجع إلى القرن الثاني عشر، حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص و«رودس»، فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية، وهبت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطئ اللبناني، ثم بحكم ما في الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبث والالتقاط[٥٥].

ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية في لبنان يميل إلى الشمول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولم يعد مقصوراً على الثقافة الفرنسية. ويرجع السبب في هذا إلى

(٥٣) مارون عبود: جدد وقدماء (دار الثقافة - بيروت ١٩٥٤م)، ص ٣٠٥ .

(٥٤) انظر: رئيف خوري: الفكر العربي الحديث ص ٩٠، وكذلك: إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (دار المكشوف - بيروت ١٩٤٥م)، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٥٥) المرجع السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .

انتشار الكليات والإرساليات والمدارس الدينية التي تنافس المرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على إقامتها في بيروت والجبل. وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر في النشءاللبناني من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية وتوكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية(٥٦) ، وبعبارة أخرى: خلقت من بعض اللبنانيين نمطًا أوروبي الفكر والثقافة، ومن ثم تعمقت تلك الهوة بين الثقافتين العربية والغربية في لبنان، ووصل الأمر بينهما إلى حد الصراع الظاهر حينًا، الخفي أحيانًا .

ويرجع السبب في انتشار هذه المؤسسات التبشيرية بدوره إلى عامل آخر هو محور الاتجاهات والتناقضات السياسية والثقافية في لبنان منذ عهد بعيد، ونعني بذلك طبيعة التكوين الطائفي والعقائدي في لبنان، وبذور التعصب الديني التي كانت بعض الدول الأوروبية الطامعة لا تتورع عن إذكائها واستغلالها لغايات سياسية. وكان أبرز تطورات هذا الجانب ما حدث سنة ١٨٥٩م حين هاجم بعض الموارنة الدروز وقتلوا عددًا منهم، فهب هؤلاء للأخذ بثأرهم، فنتج عن ذلك مجزرة بشرية سنة ١٨٦٠م راح ضحيتها الكثيرون، وانتهت بإعطاء لبنان استقلالاً ذاتيًا(٥٧) كان من الوجهة الثقافية بداية فصام حقيقي بين الثقافة القومية وطوفان الثقافات الوافدة، لأن التفاعل المفيد بين الثقافات إنما يتحقق بتكافئها وقدرتها على تبادل الأخذ والعطاء، أما حين يصبح الأمر هيمنة للثقافة الأجنبية على الثقافة القومية، فإن هذا التفاعل يتحول إلى فصام تحاول فيه كل منهما تأكيد ذاتها والتغلب على الأخرى.

ونشير من بين الآثار الهامة التي تمخضت عنها أحداث الجبل سنة ١٨٦٠م إلى حقيقتين بارزتين: أما أولاهما: فكان تأثيرها في الأدب العربي شاملاً، ولم

(٥٦) انظر: إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران، المقتطف، أبريل ١٩٣٩م، ص ٤١٢، وكذلك صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ٦٨ (بيروت ١٩٥٤م) .

(٥٧) انظر: د. محمد ضياء الدين الريس: في التاريخ الإسلامي الحديث (الأنجلو ط١)، ص ١٢٦-١٢٧ .

يكن مقصوراً على الأدب اللبناني وحده. ونعني بذلك هجرة كثير من اللبنانيين والسوريين إلى أمريكا شماليها وجنوبيها، ضنًا بحريتهم أن تعصف بها رياح التعصب الديني وهروبًا من وضع اقتصادي سيء تدهورت إليه البلاد في ظل حكم تركي غير مستقر(٥٨) ، وقد كان لهذه الهجرة أثرها في إخصاب الشعر العربي الحديث صياغة وأخلية وتجارب، ورفده بروافد جديدة استلهم فيها الشعراء المهاجرون قيم الثقافة الأجنبية التي عاشوا تحت جناحها.

وأما ثانيتهما: فهي أن انفصال لبنان عن جسم الدولة التركية - إن لم يكن من الوجهة القانونية فمن الوجهة العملية - على أثر أحداث سنة ١٨٦٠م قد فتح الطريق أمام الثقافة الفرنسية التي أخذت تحاول جاهدة صبغه بالصبغة الفرنسية تمهيداً للسيطرة عليه. وقد ساعد على إنجاح هذه المحاولة شعور كثرة المسيحيين في لبنان بأنهم أكثر انتماءً إلى الفكر الغربي - بحكم وحدة العقيدة - منهم إلى التراث العربي وهو ما يفسره الشاعر اللبناني «إلياس أبو شبكة» بقوله: «وقد يكون مرد هذا إلى أن الناشئة المسيحية في الشرق- وهو لا يعني بالشرق هنا سوى لبنان، إذ لم تتضح هذه الظاهرة في بلد عربي مثلما اتضحت فيه - حملت على الاعتقاد من حصر الدعوة فيما انطوى عليه التاريخ الفرنسي من الفضائل بأن تاريخها لا يرتبط بتاريخ العرب، جاهلة أنه من خطل الرأي القول بأن تاريخ العرب هو تاريخ الأمة الإسلامية دون سواها»(٥٩) .

ولقد تطورت هذه الحساسية الطائفية والدينية إلى مظهر آخر أكثر خطورة وإن كان نتيجة طبيعية لها. ونعني تلك النزعة الإقليمية الغالية التي عمل الاحتلال على إذكائها في لبنان، وجنوح نفر من أهليه إلى الحديث عن الشخصية اللبنانية، محاولاً أن ينفي عنها اللون العربي القديم وكل صلة رحم تصلها بالأقطار العربية

(٥٨) انظر: الاتجاهات الأدبية جـ٢ ص٦٨-٦٩، في الأدب الحديث جـ٢ ص٢٣١ .
(٥٩) إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٨ .

الأخرى، بل إن بعضهم جرؤ فتحدث عما أسماه بالقومية اللبنانية(٦٠) ، التي تدين للتاريخ الفينيقي والهجائية الفينيقية ولا تدين لسواهما.

ولا مشاحة أن اتجاهًا كهذا كان لابد أن ينعكس بآثاره على الشعر اللبناني المعاصر ميلاً به إلى الثقافة الغربية وانسلاخًا عن التراث العربي. ويهمنا هنا بخاصة أن نشير إلى نموذجين من آثاره في علمين من أعلام الرمزية في لبنان، أحدهما «صلاح لبكي» الذي رأى أن «الشعر في لبنان ليس دينًا للغة عليه»(٦١) ، ولعل في قوله هذا ما يفسر قلة حساسية شعراء الرمزية في لبنان بالديباجة العربية. وثانيهما سعيد عقل الذي تطرف فرأى في ذلك النزوع اللبناني إلى الثقافة الأوروبية خروجًا بالشعر العربي من طور البداوة إلى طور حضاري جديد- قائلاً: لعبنا اللعبة الكبرى في إدخال الشعر إلى دارة ومدينة بعد أن كان في «الصحراء» يجري وراء الأظعان أو في مضارب الوبر»(٦٢) ، وهو لا يعني «بالدارة» و«المدينة» غير الطابع الأوروبي الذي حاول خلعه على الشعر العربي، أما الصحراء والأظعان فليسا - في نظره- إلا وجه الثقافة العربية!! ولعل في هذه الإيماءة ما يلقي ضوءًا على بعض بواعث الرمزية في لبنان، وأنها لم تكن خالصة لوجه التحديد الذي يستلهم الماضي ويضيف إليه بقدر ما كانت رفضًا لهذا الماضي وانفصامًا عنه.

***

نتيجة لكل هذه العوامل الآنفة أصبح المناخ الأدبي في لبنان مهيئًا بطبيعته لاستقبال تراث الآداب الغربية وتياراتها، فأقبل أدباؤه في مستهل القرن العشرين على «نقل ما هب ودب من نتاج الغربيين والفرنسيين منهم بوجه خاص». ولم

---

(٦٠) انظر: سعيد عقل: كأس لخمر (ط١ سنة ١٩٦١م، بيروت) ص١٤٤، و١٤٦، ١٤٧ . وكذلك: مارون عبود: جدد وقدماء ص ١٠٩ و ٣٠٢ .

(٦١) صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ٤٤ .

(٦٢) سعيد عقل: كأس الخمر ص ٤٩ .

يكن النقل أو الاقتباس مقتصراً على الناثرين وحدهم بل كان يتعداهم إلى الشعراء، «فإذا رجعنا إلى القصائد التي بنى عليها شعراء تلك الحقبة شهرتهم الأدبية نرى معظمها منحولاً عن شعراء الفرنجة»(٦٣) .

ثم كانت الحرب الكبرى وما أعقبها من وضع لبنان تحت الانتداب الفرنسي سنة ١٩٢٠م، وبه احتلت اللغة الفرنسية وآدابها المقام الأول في البلاد فاستسلم لها ناشئة الشعراء استسلامًا يختلف عن سابقه في أنه أصبح يميل إلى التمذهب نوعًا ما، وقد تأثروا أولاً بالرومانتيكية ممزوجة بإعجاب بالغ بالأدب المهجري، وسرعان ما أضحوا أصداء شاحبة لجبران ونعيمة وغيرهما، «فإن الأدب المهاجر - كما يقول إلياس أبو شبكة - قد نفخ في الناشئة اللبنانية والسورية روحًا لا عهد لها بمثله، فقد استعبدها للغته المضعوفة، وسيرها في طريق متحيرة بين الفوضى والتقليد»(٦٤) .

ومن ثم تبلورت نزعة رمزية مضادة، كانت في جوهرها رد فعل لهذا التهافت الرومانتيكي، وقد ظهرت بواكيرها منذ بدايات الربع الثاني من القرن الراهن. وقبل أن نعرض لها بالحديث نود أن نشير إلى أبرز الصحف التي تبنتها في لبنان مثلما أشرنا إلى نظيرتها في مصر، لما سبق أن قدمناه من أن الرمزية العربية الحديثة ربيبة الصحافة الأدبية .

الصحافة والنقد الرمزي في لبنان:

ومثلما تحملت المقتطف والرسالة بعض عبء الرمزية في مصر، كان لمجلتي المكشوف والأديب اللبنانيتين دورهما في تقديم المذهب الرمزي إلى القارئ العربي.

---

(٦٣) إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١١١، ١١٨ وهو يشير إلى تطور العلاقات الثقافية بين أوروبا والشرق العربي على مراحل: مرحلة النقل والاقتباس، ثم مرحلة التكليف والاتباع ثم مرحلة الترجمة الحرة لمؤلفات ترضي العواطف الدنيا في نفوس العامة، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بعض التراجم القيمة- انظر: المرجع السابق ص ٨٨ وما بعدها.

(٦٤) إلياس أبو شبكة - الحركة الأدبية في سورية ولبنان - المقتطف - فبراير سنة ١٩٣٩، ص ٢٢٣ .

أما المكشوف: فكانت أكثر ميلاً إلى تقديم النتاج الرمزي في الشعر العربي المعاصر، وفيها نشر الكثير من قصائد «سعيد عقل» قبل أن تظهر في دواوين(٦٥)، ولكنها بالإضافة إلى ذلك عنيت بنشر بعض الدراسات الرمزية المترجمة، منها بحث للكاتب الفرنسي «إميل هنريو» جاء في مقدمته ما يشبه الإعلان عن موت المذهب الرمزي في فرنسا، وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية؛ لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار، وإنما كان لها زعماء يفوق عددهم عدد الأنصار، وأنه «لم يبق من آثار الرمز بين الخلص سوى عظام مجردة أو رماد عظام»(٦٦).

وكثير من الدراسات الرمزية بالمكشوف مترجم عن الشاعر الرمزي الفرنسي «بول فاليري»، ومن أهم هذه الدراسات ما نشر له بخصوص تاريخ المذهب الرمزي ورواده ومكانه في تراث الشعر الفرنسي، وهي دراسة ضافية تعقب فيها المؤثرات الفنية التي خلقت الرمزية. كما تحدث عمن أسماهم «ذرية بودلير: فرلين ورانبو ومالارميه»(٦٧).

كذلك عنيت مجلة الأديب (صدرت ببيروت منذ ١٩٤٢) بنشر كثير من نتاج الشعر الرمزي وبخاصة شعر بشر فارس، فعلى صفحاتها نقرأ القصائد التالية: «حرقة»، «إلى عود»، «غبطة»، «أشباه وأضداد»(٦٨)، ولكن أهم ما أضافته الأديب إلى الحركة الرمزية أنها استطاعت تكوين ما يشبه التيار النقدي، الذي تخصص في دراسة الرمزية والتعليق عليها، ومن أنشط نقاد هذا التيار: نقولا فياض وعبدالله عبد الدايم، وعدنان الذهبي.

---

(٦٥) من نماذج ذلك أن قصائده «عشترون» «الصدى البعيد» «لنا الليل» «إلى ألبير سامان»، «أحزان»، «سكوت» «فراشة» - قد ظهرت على التوالي في الأعداد ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٥٢، ٥٣، ٤٥، سنة ١٩٣٦ كما ظهرت قصائد «تيانار» ، «نحت» ، «القمر»، «بالأعداد» ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، سنة ١٩٤١م .

(٦٦) العدد ٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٨ .

(٦٧) ترجم هذه المقالات: زهير زهير بالأعداد: ٣٠٩ و ٣١١ و ٣١٢ سنة ١٩٤١ .

(٦٨) نشرت الأولى بالجزء العاشر من السنة الأولى والثانية بالجزء الخامس من السنة الرابعة والثالثة بالجزء السادس من السنة التاسعة والرابعة بالجزء الأول من السنة الحادية عشرة.

أمـا نقولا فـيـاض فقـد كـتب سلسلة مـقـالات بعنوان «الرمزيـة والشعـر الرمزي»[69] . تبنى فيها الفكرة القائلة بأن الرمزية طريقة قديمة العهد كثيرة الانتشار بين الشعوب العريقة في التـاريخ، وأن كل شيء رمز؛ لأن الخلائق بأسرها متنكرة في غير أزيائها، ومن ثم فإن الرمزية ظاهرة طبيعية في الشعر العالمي، ولكن الفرق بين رمزية الأمس ورمـزية اليوم هو الفرق بين نزعة غـير واعية ومـذهب له أصوله ومعالمه .

وأمـا عبـد الله عـبد الدايم فـقـد حاول شـرح الأسس الفلسـفـية والفنيـة للمذهب[70]، بينمـا انصرف جـهد عـدنان الذهبي إلى تطبـيق هذه الأسس على الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى جبران خليل جبران[71] .

وإذا كانت بعض هذه المحـاولات قد شابهـا التكلف أو أعوزتها الدقـة، فإن لأصحابها فضل إثارة هذا النشاط النقدي في الرمـزية إثارة عفوية لم يتواعدوا فيها على اللقاء، ولعل فردية جـهودهم هي التي حالت بينهم وبين التأثير الحـقيقي في مجرى الرمزية المعاصرة ووجدان القارئ العربي بعامة .



---

(٦٩) انظر الأعداد: ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ من السنة الأولى ١٩٤٢ .

(٧٠) انظر بحثًا له بعنوان «فلسفة الأدب الرمزي» بالعدد ١٢ من السنة الثالثة ١٩٤٤م .

(٧١) انظر نماذج من دراساته في الأعداد: ١١ و ١٢ من السنة الخامسة والعدد الأول من السنة السابعة. والعدد الثالث من السنة العاشرة .

الفصل الثاني
نشأة الرمزية في الشعر العربي المعاصر
محاولات على الطريق - البداية الحقيقية
لمحة عن اتجاهاتها وتطورها وتاريخها بصفة خاصة

(١)

جبران والرمزية (١٨٨٣-١٩٣١م): يكاد يكون مقرونًا عند بعض الدراسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها «لجبران خليل جبران» الشاعر والمفكر العربي المهاجر، فهو - فيما يرى مارون عبود - «مؤسس مدرستين في لغة الضاد: الرومانتيكية والرمزية»[١] . أما «إلياس أبو شبكة» فيقرر أنه من خلال أدب جبران ونعيمة وأبي ماضي قد «نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حياءها فتلهو بالمساحيق كالمرأة الفارغة»[٢] ، هذا على حين يرى عدنان الذهبي أن جبران «كان في الحقيقة أول مبشر بفكرة التمذهب من جهة، كما أنه كان بروحانية كتاباته وإيحاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمذهب الرمزي بالذات»[٣] .

ويمكن إرجاع الأسس الفنية التي بنيت عليها هذه المقررة برمزية جبران إلى ظاهرتين رئيسيتين:

أولاً: ما لمسه هؤلاء الدارسون في أدب جبران من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة، وخمرة السنين، وحقل القلب، ومراشف الأرواح . . . إلى آخر هذه التعابير التي تقوم أساسًا على تشبيه

(١) مارون عبود: جدد وقدماء (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٥٤م) ص ٧٢ .

(٢) إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٦ .

(٣) عدنان الذهبي، تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية - الأديب، كانون الثاني سنة ١٩٤٨م، ص ٢٣ .

اللامحسوس بالمحسوس، واستعارة المادي للمعنوي، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس[٤].

ثانيًا: جنوح جبران أحيانًا إلى الحوار والقصص الرمزيين متخذًا من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزًا لأفكاره ومشاعره، وهو ما لمسه هؤلاء الدارسون في أبرز كتب جبران: المواكب، النبي، آلهة الأرض، حديقة النبي[٥] . وهم لا ينسون في هذا المقام أن جبران قد ابتدع بعض الرموز الرئيسية التي كثر ترددها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة- كالبحر وما في هديره الأبدي من العزم والعظمة والحنين، وهو رمز لما يختلج في الروح من نزاع بين المعروف والمجهول ومن طموح إلى ما وراء الوجود، و«كالعاصفة»، وهي ثورة عناصر فوق قوى الإنسان الجسدية والعقلية، فهي لجبران، عنوان الحرية المطلقة[٦].

ونريد من جانبنا أن نفحص هاتين الظاهرتين اللتين دفعتا الكثيرين إلى القول برمزية جبران، وأن نضعهما في مكانهما الفني، لنرى ما إذا كان «جبران» رمزيًا حقًا- فضلاً عن أن يكون أول مبشر بالمذهب الرمزي.

وسنستمد نموذجنا من أبرز أعماله الشعرية، عنينا مطولته المسماة «بالمواكب»، والتي صاغها في قالب حواري، هو من ناحية تصوير لحياة المجتمع الواقعية، وهو من ناحية أخرى تزيين لحياة الغاب، إذ ليس فيها ما في حياة المدينة من أباطيل.

يقول جبران في إحدى مقطوعات هذه المطولة، مصورًا جمال الحياة في الغاب:

(٤) انظر: عيسى الناعوري: أدب المهجر (دار المعارف سنة ١٩٥٩) ص ٥٤ - ٥٥ .

(٥) انظر: عدنان الذهبي: الرمزية في أدب جبران خليل جبران، الأديب، مارس سنة ١٩٥١م، ص ١٨-١٩ .

(٦) انظر: ميخائيل نعيمة: الغربال (دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ص ٢٠٣ .

هل تـخـــذت الغـــاب مـــثـلي منزلاً دون الـقـــصـــور
فـــتـــتـــبـــعـت الســـواقي وتـسلـقـت الصـــخـــور
هـل تحـــمـــمـــت بـعطـر وتـنـشـــــفـت بـنـور
وشـــربت الفـــجـــر خـــمـــراً في كـــؤوس من أثـيـــر
هل جـلست العـــصـــر مـثـلي بين جـــفـنات الـعـنـب
والـعـناقـــيـــد تـدلـت كـــثـــريات الـذهـب
فـــهي للـصـــادي عـــيـــون ولمـن جـــاع الطـعـــام
وهـي شـــهـــد، وهـي عطـر ولمـن شــــاء المـدام
هل فـــرشت العـــشب لـيـــلاً وتـلحـــفت الـفـــضـــا
زاهداً فـــيـــمـــا ســـيـــأتي ناســـيًـــا مـــا قـــد مـــضى
وسـكـوت الـلـيـل بـحـــر مـــوجـــه في مـــســـمـــعك
وبـصـــدر الـلـيـل قـلـب خـــافق في مـــضـــجـــعك؟(٧)

وواضح ما تمتاز به هذه المقطوعة من موسيقى أثيرية سببها التجاء الشاعر إلى وزن قصير، هو مجزوء الرمل، بما فيه من خفة تتواءم مع شفافية التعبير واللوحات الطبيعية المتتابعة .

وفيـما عدا ذلك نرى الشاعر يعـتمد في تكوين بعـض صوره على تراسل معطيـات الحواس بحـيث يتحول العـطر - وهو موضوع حـاسة الشم - ويتـحول النور- وهو موضوع حـاسة الإبصار- إلى نطاق حاسة أخـرى هي حاسة اللمس. كما يتحـول الفجر - وهو من حيث أضوائه موضـوع لحاسة الإبصار - إلى نطاق حـاسة الذوق، ومن ثم لا يتـحـرج الشاعـر أن يدعونا إلى الاسـتـحمـام بالعطر

(٧) جبران خليل جبـران: المواكب (مكتبة صادر - بيروت سنة ١٩٥٠) ص ٤٠، وقـد صدرت الطبعة الأولى منها قبل إنشاء الرابطة القلمية - انظر: عيسى الناعوري: أدب المهجر ص ٢٢ .

والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرًا، بحكم أن هذه المدركات جميعًا تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية(٨) .

غير أن هناك فارقًا هامًا بين جبران والرمزيين في هذا الشأن، فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى، وبعبارة أوضح: لا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها - مهما كانت قيمتها - لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة(٩) . هذا على حين نرى جبران يعتمد على الوسائل الرمزية اعتمادًا جزئيًا، وقد يلجأ إليها في بعض صوره ثم لا يلبث أن يفيء إلى الوسائل التقليدية في تركيب الصورة من تشبيه واستعارة وكناية، وهو ما نلاحظه في تعبيره بافتراش العشب والتحاف السماء. أما تصور صمت الليل وكأنه بحر يهدر أو قلب يخفق فهو بعض ما اعتاده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم على مظاهر الطبيعة، بحيث تحل في الشاعر كما يحل هو فيها.

ولكن هل يعني هذا أن المقطوعة السابقة تفتقد أية قيمة رمزية فيما عدا تلك التعابير الجزئية التي أشرنا إليها؟

لو صح ذلك لكان معناه أن الشاعر يدعونا حقيقة إلى أن نهجر المدينة لنقضي حياتنا في ظلال الغاب «نستحم بالعطر ونتنشف بالنور»، وتلك دعوة فيها من السذاجة بقدر ما فيها من الإحالة، إنما الغاب - فيما يتخيل جبران - رمز إلى «جوهر الحياة الواحدة، أو هو - كما يفسره ميخائيل نعيمة - رمز إلى حقيقة الحياة الواحدة الشاملة التي لا تتجزأ ولا تتفرق»(١٠)، فالغاب رمز حياة مثالية متحررة من

---

(٨) انظر شرحًا لهذه النظرية في الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الدراسة. وانظر كذلك:
Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6 .

(٩) انظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ٢ ص٩٧ .

(١٠) عيسى الناعوري: أدب المهجر ص ٢٧٠ .

الوهم والنفاق، قـائمة على العدالة والحب والجـمال والسعـادة - وقبل كل شيء: على الأخوة-، والشـاعر نفسه لا يتحـرج من الإشارة الصريحة إلى هـذا المفهوم، وفي تلك الإشارة تـقرير واضح لمعنى الرمز، ولـكن فيهـا بالدرجة ذاتها تـضييـقًا لإيحائه الرحب، يقول جـبران وكأنه يبين - ببرهان شبـه منطقي- مغزى وبواعث دعوته إلى حياة الغاب:

لـيس فـي الغـــابات عـــزم | لا ولا فـــيـــهــا الضـــعـــيف
فـــإذا مـــا الأســـد صـــاحت | لـم تـقـل هـذا المخـــــيـف
إن عـــــــزم الـنـــاس ظـل | في فـــضـــا الفـكر يـطوف[١١]

آية هذا أن رمزية جبران رمـزية جزئية تتوجه إلى علاقـات الكلمات أكثر مما تتـوجه إلى عـلاقـات الصور، وأنهـا في الغـالب لا تقوم على الـتجـريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز، ومن ثم كـانت رموزه الرئيسية التي يستمدها من عالم الطبيعـة- كالغاب في النموذج السابق - رموزًا مـحددة الدلالة واضحة، يعني فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يعني بالإثارة النفسية، أي أن الرمز الجبراني ليس أكثر من وسـيلة للبرهنة على الفكرة، وهو في هذا يختلف عن رمـوز شاعر «كفرلين» الذي كان يسـتمد رموزه من الطبيعة هو الآخـر، ولكنه كان يخلع عليها من إحساسه ويضفي عليها من مشـاعره ما ينأى بها عن التقرير الفكري الجامد، إذ كان يرى أن إدراكنا للطبـيعة، إنما هو قصـة عن التاريخ الصمـيم لأرواحنا، وأنها توجد داخل نفوسنا، بل لو شئنا لقلنا: إنها هي ونفوسنا شيء واحد[١٢].

أكثـر من هذا، لا يكتفي جـبران بتقـرير الفكرة تقريرًا عـارضًا، بل إنه يلح عليها ويسـتقصيها «حتى لتـستقيم عند القارئ الواحه هي هي التي اسـتقامت عند

(١١) المواكب ص ١٦ .

(١٢) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ (ترجمة د. محمود قاسم) ص ٤٦٦ .

القارئ الآخـر، فإذا أوحى فإنما بما أراد أن يوحي: بفكرة في ذهنه أو بعـاطفة، لا بأقل ولا بأكثـر، ولا بما يجهل»[١٣] . وتلك في اعـتقادنا ظاهرة تنـأى عن الرمز بمعناه الدقيق، من حيث هـو وسيلة للإيحاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفـسية لا عن طريق التسمية والتصريح .

على أنه إذا لم يكن (جـبران) رمـزيًا، فهـو - دون شك - ذو نزعة رمـزية تجلت في بعض تعابيره وصوره، ثم في ظمئه غير المحدود للانفلات من عالم المادة والخطيئة إلى عالم الجـوهر والحقيقة، وأخيرًا في نظرته الرائدة إلى الشعـر بحسبانه مادة خفية مستترة، فلـيس الفن بما تسمعه من رنات أجراس الكلام في قصيدة، بل «بما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكتًـا هادئًا مستوحشًا في روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصورة، فترى وأنت محـدق بها ما هو أبعد وأجمل منها»[١٤] ، ولعل جبران في نظرته تلك إلى حـقيقة الشعر أقرب إلى أصحـاب الشعر الصافي منه إلى الرمزيين.

(٢)

المهجريون والرمزية: وقد رتب بعض الباحثين على اعتقادهم برمزية جبران قولهم برمزية شعراء المهـجر ممن تأثروا خاصة بجبران «كنعـيمة» و«أبي ماضي»[١٥]. وقد أوضحنا أن شعر جبران لم يكن رمزيًا بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة، وحري بمن تأثر به أن يكون مثله في عدم الالتزام بالمعنى الفني للرمزية. ومن أبرز الأدلة على ذلك أن كثيرًا من شعر أبي مـاضي - الذي قد يبدو للوهلة الأولى رمزيًا - ليس كذلك على الحقيقة، بل هو من باب الـكناية أو الاستعارة الرمزية Allegory، وهي قالب

(١٣) صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ١١٧ .

(١٤) من كلمات جبران - نقلاً عن المصدر السابق ص ١٠٦ .

(١٥) انظر على سـبيل المثـال: عيـسى الناعوري: الرمـزية في الأدب الحديث - مـجلة الأديب - فبـراير سنة ١٩٥٢م، ص٢٢، وكذلك: مـصطفى عبد اللطيف السـحرتي: الشعر المـعاصر على ضوء النقـد الحديث (القاهرة ١٩٤٨م)، ص ١٣١ .

قصصي تشير فيه الشخصيات والأشياء إلى أفكار معينة يريد الكاتب أو الشاعر تقريرها[16] ، وهي في الغالب ذات غرض خلقي أو تعليمي يمكن استخلاصه بسهولة بمجرد قراءتها بل كثيرًا ما يعفينا الشاعر من مشقة استخلاص الفكرة بجهدنا الذاتي، فيقررها تقريرًا مباشرًا في نهاية القصيدة على شكل حكمة أو مغزى عام.

ولقد سبق أن أشرنا إلى نموذج لتلك الظاهرة من شعر «شكري»[17] ، ووضعناها في مكانها التاريخي مبينين أنها ليست - في جملتها - جديدة على الأدب العربي. ونجتزئ هنا من شعر «أبي ماضي»، ما يثبت أن محاولته في هذا الباب امتداد لتلك المحاولات المبكرة، وليست تطبيقًا للمفهوم الرمزي الدقيق.

يقول أبو ماضي في إحدى تلك الاستعارات التمثيلية الرمزية:

قال الغراب وقد رأى كلف الورى ... وهيامهم بالبلبل الصداح
لم لا تهيم بي المسامع مثله ... ما الفرق بين جناحه وجناحي
إني أشد قوى وأمضى مخلبا ... فعلام نام الناس عن تمداحي

أمفرق الأحباب عن أحبابهم ... ومكدر اللذات والأفراح
كم في السوائل من شبيه للطلا ... فعلام ليس لها مقام الراح؟
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها ... السر.. كل السر في الأرواح[18]

فليس هناك عناء في أن نفهم للوهلة الأولى ماذا يقصد الشاعر بهذه الأبيات، فهو يلحظ تلك المقولة السائرة: «العبرة بالجوهر وليست بالمظهر»، ولكي يقرر مفهوم تلك العبارة لجأ إلى تجسيده في قالب حواري بينه وبين غراب ينفس

(١٦) انظر لتحديدها: Northrop Frye, Anatomy of Criticism, PP. 89 - 90 .

(١٧) في تمهيدنا للباب الثاني من هذا البحث .

(١٨) النص منقول عن بلاغة العرب في القرن العشرين - جمع: محيي الدين رضا (سنة ١٩٢٤م) ص ١٧٤ .

على البلبل الصداح كلف الناس به، ولا يرى موجبًا لتفضيل ذلك البلبل عليه مادام الاثنان يتشابهان من حيث الظاهر، وهنا يتدخل الشاعر ليرد على الغراب قالته:

كم في السوائل من شبيه الطلا ... فعلام ليس لها مقام الراح
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها ... السر، كل السر في الأرواح

وبهذا يكون الشاعر قد أكد فكرته عن طريق التمثيل البرهاني وكأنه يقول: إذا كان الغراب والبلبل مختلفين من حيث وقعهما في نفوس الناس مع اتفاقهما مظهراً، فإن نظرتنا إلى الأشياء يجب أن تتجاوز المنظر إلى الجوهر كما أن قيمة الإنسان ينبغي أن تتعدى الجسد إلى الروح .

ومن الواضح أن اهتمام الشاعر منذ البداية كان موجهًا إلى هذه الفكرة وأن لجوءه إلى هذا القالب التمثيلي الرمزي - إذا صح أن تكون له قيمة رمزية - لم يكن إلا وسيلة لتقريرها في النهاية، فقيمة الرمز هنا نابعة مما يرمز إليه، أو هو - بالأحرى- لا قيمة له مطلقًا إلا بمقدار ما يبرهن على الفكرة ويؤكدها، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن كررناه من أن الرمز الفني: تركيب لفظي أساسه الإيحاء بما يستعصي على التحديد والتقرير، وأن أهمية الرمز في صورته الأدبية بقدر ما هي في المرموز[١٩] - أمكننا أن ندعي بلا حرج أن نصيب الرمز المهجري- كما تمثل عند أبي ماضي - من الفن هين، وإن ظلت له قيمته من حيث محتواه الفكري والعاطفي.

ولعل سبب ذلك أن عناية الشعر المهجري بعامة قد انصرفت إلى المعنى أكثر مما توفرت على المبنى، وأنهم - في بعض الأحيان - كانوا يضحون بالثاني على مذبح الأول، فكان جبران يقول: لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي، لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه[٢٠] »، فإذا طولبوا

(١٩) انظر: W. Y. Tindal, The literary Symbol, PP. 11-12

(٢٠) بلاغة العرب في القرن العشرين ص ٥١ .

بأن يعدلوا في اهتمامهم بين شكل الأدب ومضمـونه- أجاب نعيمة ساخرًا: «كأننا فيما نكتب أو ننظم تلقى عليهم دروسًا في اللغة»(٢١).

واعتقادنا أن تلك هي زلة الشعر المهجري، فمبدعوه قد فصلوا بين شيئين غير منفصلين بطبيعتهما، هما: الصياغة والتجربة الشعرية، حاسبين أن اللغة- مهما عز مقامها- «لا تتـجاوز كونهـا لباسًـا للفكر، وأكثر مـا يرتجى منها أن تكون لبـاسًا جمـيلاً»(٢٢) !! وكـأن العمل الشـعري إناء يمتـلئ بسوائل الأفكار والعـواطف، وتختلف قيمته باختلاف المقادير والأحجام!

(٣)

أولية الرمز وتطورها:

ألقينا فيما سبق بعض الضوء على محاولة المهجريين في الرمزية، ورأينا أنها محاولة تصل إلى المستوى الدقيق لمفهوم هذا المصطلح، وأنه إذا كان لجبران فضل ريادة الطريق فإنه لا يمثل - في اعتبارنا- أول شاعر عربي يتمذهب بالرمزية في العصر الحديث.

وكـان على الشـعر العـربي أن ينتظر حـتى بدايات الربع الثـاني من القـرن العشرين حتى يظفر ببواكير رمزية واعيـة، يبدو فيها واضحًا أثر المذهب كما وضعه رواده، كما يبدو قصد أصحابها إلى ذلك التأثر واحـتفالهم به وسعيهم إلى تنميته. وذلك هو مفهوم المعاصرة الذي تلتزم به هذه الدراسة.

ويكاد يكون مقررًا أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبناني الدكتـور أديب مظهر، إذ سـقطت بين يديه مجمـوعة من الشعـر الفرنسي للشاعر ألبير سامان، فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب، وظهر أثرها جليًا في قصيدته «نشيد السكون» التي نشرت في حـدود سنة ١٩٢٨م- وهي سنة وفاة الشاعر - أو قبلهـا بقليل، ثم ما لبث أن أتبعهـا بطائفة من القصـائد المماثلة تعتبـر باكورة هذا الاتجاه في الشعر اللبناني. وأكاد أقول: في الشعر العربي المعاصر(٢٣).

---

(٢١) ميخائيل نعيمة: الغربال (طبعة دار المعارف سنة ١٩٤٦م)، ص ٨٥ . (٢٢) السابق ص ٨٣ .

(٢٣) انظر: إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفـرنجة ص ١٦٠ وما بعدها، وكذلك: صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ١٧٢ وما بعدها .

وقد أحدث نشر قصيدة «نشيد السكون» ضوضاء في الأوساط الأدبية والصحف، إذ كانت أول قصيدة يتجلى فيها أثر الرمزية واضحًا، بل لعلها- من حيث الشكل- كانت احتذاء ببعض أنماط الشعر الرمزي الفرنسي. ولأهمية هذه القصيدة في تاريخ الشعر المعاصر- سنلقي عليها نظرة تحليلية سريعة .

يقول الشاعر من تلك القصيدة:

أعد على نفسي نشيد السكون حلوًا كمر النسم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع واسمع عزيف اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يامنشدي
فالليل سكران وأنفاسه تلفح أجفاني، وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة حاملة أكفان أيامي
بالله.. هلا نغم «قاتم» على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى مثل دبيب الموت بين الجفون

أكلما هزك تذكارها بكيت تحنان الصبا الأول
صحبت في الوادي خيال الطيوب مرافقًا رقرقة الجدول
تفر أحلامي على نسمة نحيلة معسولة المبسم
فتنحني فوق بساط المغيب وترتمي فيا لتحنان الصبا الأول(٢٤)

(٢٤) النص منقول عن صلاح لبكي الذي يعلق على القصيدة بقوله: هذه المجردات المشبهة بمجردات والتي لا تزيدنا علمًا بشيء، كل هذه الجدة، كل هذه الصور الغريبة، الناشزة عن المألوف، الثائرة على قواعد الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج، كيف لا تصدع الأفهام المطمئنة إلى الموضوعات المألوفة المقررة كأنها كلمة العلم الأخيرة ونهاية المعرفة» - لبنان الشاعر ص ١٧٤، ١٧٥ .

ويذكرنا حديث الشاعر عن نشيد السكون بما كان يحلم به مالارميه من وجود «الكلمة تحت غلاف الصمت»(٢٥)، كما أن العين الفاحصة تلحظ مدى اتكاء الشاعر- في حدود هذه القصيدة - على تراث المذهب الرمزي، وتمكنه من وسائله الإيحائية في الألفاظ والصور والإيقاع - ويتجلى هذا في:

١- اعتماده بصفة أساسية على تراسل الحواس المختلفة بخلع صفات إحداها على معطيات الأخرى، «فالنشيد» موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر «بالحلاوة»، وهي لا تقال إلا في المطعومات، و«النسيم» أمواج أثيرية غير مرئية ومع ذلك أضفى عليه الشاعر صفة «السواد» وهي موضوع لحاسة الإبصار، و«النغم» موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر بالقتامة وهي صفة بصرية.

بل إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض، فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع، ووجود إحداهما فيه ينفي وجود الآخر، ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجًا في أن يجمع بينهما للإيحاء بأن عالم الحس عنده، قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض، وتلك ذروة التجريد.

٢- تجريد المحسوس وتشخيص المجرد، وذلك ما يظهر بوضوح في تشبيه الصدى وهو موضوع سمعي - بدبيب الموت - وهو معنى مجرد -، ثم في تشخيص الليل كائنًا حيًا يسكر ويتنفس، وتشخيص النسمة غادة نحيلة معسولة المبسم. ومؤدى هذا جميعه أن الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت في نظر الشاعر، بحيث أصبح من السهل نقل إحداها إلى مجال الأخرى.

والقصيدة بعد، تجربة يضعنا بها الشاعر أمام وجهين من وجوه حياته: حاضر قانع بالأسى وماض سعيد بالأمل، وهي من أجل ذلك تتكون من جزءين:

---

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

أولهما: دعـوة إلى حزن صامت تستبدل فـيه الأنات بالدموع، ولا يسمع فيـه غير عزيف اليأس، في ليل موحش تتبدد به أحلام الشاعر وتنطوي أيامه، فلا يبقى منها إلا ما يبقى بعد تلاشي النغمة من أصداء محتضرة. أما ثانيهما: فيكاد يكون تعليلاً لهذا الحزن الذي يكتنف الشاعر في الجزء الأول، فهو - أي الشاعر - يأسى ويحن كلما تذكـر عهد الصبا الأول، حـيث يمتزج الطيب برقرقة الجـدول، وحيث تحلق أحلامه مع النسيم واعدة بتحقق الأمل المعسول.

وعن طريق هذه المقابلة التي عـقدها الشاعر بين الحاضـر والماضي يتبين عمق المفارقة بينهما، مما يؤدي إلـى إثارة مشاعرنا بطريقة غير مباشـرة. فبينما نسمع في أول القصيـدة نشيد السكون وعزيف الـيأس ونشم أنفاس الأحلام المحتـرقة، إذ بنا نسمع في جـزئها الأخير رقـرقة الجدول، ونرى الأحـلام تحلق على جناح الأنسام النحيلة .

وواضح بعد هذا التحليل أن تلك القصيـدة إن استغلت وسائل الأداء الرمزي فإن سـيطرة الوعي عليهـا لا تخفى، كـما أنهـا لا تشف عن ذلك الإدراك الكلي لجوهر النفس والوجـود حسب ما لاحظناه عـند آباء الرمزية، وإن بقيت لهـا أولية وضع الرمزية الغربية موضع التطبيق في الشعر العربي.

وبدأت هذه القصيدة وأمثالها من قصائد «أديب مظهر» تفعل فعلها في ناشئة الشعراء، وبخـاصة أن وسائل الاطلاع على نماذج المذهب الرمـزي في لغته الأم أو مترجمًا كانت قد تهيأت بعد أن توطد نفوذ الثقافة الفرنسية في لبنان إبان الانتداب. غير أن تأثيـر هذين العاملين لم يكن فوريًا، بل كان بحـاجة إلى بعض الوقت كي يسـتطيع خلق تيـار أو اتجـاه رمـزي عـام، الأمـر الذي لم يتـحـقق إلا في بداية الثلاثينيـات من هذا القرن - وعلى وجـه التخصـيص منذ سنة ١٩٣٣م[٢٦] - أي حين بدأ سعيـد عقل ينظم مطولاته الشعـرية، وينشر قصائده الغنائيـة في مجلات

(٢٦) انظر: إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٢ وما بعدها .

المكشوف والمشرق والجمهور، كما أخذ «صلاح لبكي» ينظم قصائد مجموعته الشعرية الأولى «أرجوحة القمر» التي لم تظهر مطبوعة إلا سنة ١٩٣٨م[٢٧] .

وشأن كل اتجاه أدبي: يبدأ جنينًا غائم الملامح ثم تتضح معالمه وتبرز قسمات وجهه بمرور الزمن، ظل الاتجاه الرمزي في «لبنان» يعاني آلام التكون حتى نضج أو كاد، فمنذ سنة ١٩٣٦م أخذت نماذجه تغمر السوق الأدبية، حتى لنلحظ أن جريدة المكشوف اللبنانية لم يكد يخلو عدد منها في هذه الفترة من أحد تلك النماذج المشار إليها[٢٨] . ثم أصدر سادن الرمزية في لبنان «سعيد عقل» قصيدته المطولة «المجدلية» (سنة ١٩٣٧) مقدمًا لها بدراسة تحليلية عن اللاوعي ودوره في الإبداع الشعري، وعن الأصوات وقيمتها الإيحائية، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون. وهي قضايا كانت جديدة لحينها بقدر ما كانت غريبة[٢٩] . ومن ثم اعتبرت هذه المقدمة بمثابة إعلان رسمي عن وجود المذهب في الشعر العربي. مثلما كان بيان «مورياس» سنة ١٨٨٦م إعلانًا عن وجوده في الشعر الفرنسي[٣٠] .

والتجديد فيما نحسب ليس حركة فرد أو أفراد، وإنما هو روح عارمة تسري حمياها على غير تواعد أو قصد، وتبدو مظاهرها في أكثر من موقع فلا يدري من السابق، ومن المسبوق، فليس غريبًا إذن أن نرى بواكير «بشر فارس» الرمزية تطالع القارئ المصري في الآونة التي نرى نظائرها عند «سعيد عقل» وأضرابه تطالع القارئ اللبناني.

---

(٢٧) انظر: إيليا الحاوي: سعيد عقل ما له وما عليه - مجلة الآداب - يونيه سنة ١٩٦١م ص ٢٨، وكذلك: أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١٧٩، وفيه أن «سعيد عقل» بدأ نظم المجدلية سنة ١٩٣١، أما صلاح لبكي فبدأ نظم أرجوحة القمر سنة ١٩٢٨م .

(٢٨) انظر الأعداد: ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٥٢، ٥٣، ٥٤ من تلك الجريدة ففيها ما يؤكد هذه الملاحظة .

(٢٩) انظر تلك القصيدة ومقدمتها في: المجدلية (ط٢ سنة ١٩٦٠م - منشورات المكتب التجاري، بيروت)- وللمؤلف فيما عداها: «بنت يفتاح» (سنة ١٩٣٥م)، و«قدموس» ط١ (سنة ١٩٤٤م)، و«رندلي» ط١ (سنة ١٩٥٠م)، «وأجمل منك؟ لا» ط١ (سنة ١٩٦٠م).. كما صدرت له بعض الدراسات والأقاصيص. وكثير منها أعيد طبعه أكثر من مرة .

(٣٠) انظر هذا البيان في . **W. Y. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 254**

فمنذ بداية سنة ١٩٣٤م تتابعت على صفحات المقتطف في مصر نماذج رمزية للشاعر «بشر فارس»، فظهرت له قصائد: «الذكرى» (يناير سنة ١٩٣٤م) ثم «السم» (يناير سنة ١٩٣٥م) ثم «الخريف في برلين» (أكتوبر سنة ١٩٣٦م)، ثم «في جبال بافاريه» (مارس سنة ١٩٣٧م). وما لبث نتاجه أن شق الطريق إلى غير المقتطف من الصحف والمجلات، في مصر وغيرها من الأقطار العربية، حتى عرف به الاتجاه الرمزي أو عرف هو به[٣١] .

(٤)

وإذا كانت الرمزية في لبنان على أقلام «سعيد عقل» وأقرانه، وفي مصر على يد «بشر فارس»، قد نزعت منزعًا أقرب إلى المذهبية الواعية، فلقد اقترنت بها وواكبتها محاولات أخرى استمدت من الرمزية بعض وسائلها الفنية، وقصرت

(٣١) نشرت المقتطف في ديسمبر سنة ١٩٢٨م قصيدة بعنوان: «الخريف في باريس» لشاعر يدعى «إدوار فارس». وطابع القصيدة وصورها ورموزها تشي بأن إدوار فارس ليس إلا الدكتور بشر فارس، وإذا صح هذا أمكننا القول بأن وجود الرمزية في مصر يرجع إلى ما قبل الثلاثينيات، أي إلى سنة ١٩٢٨م على وجه التحديد، وهي السنة نفسها التي نشرت فيها قصيدة أديب مظهر، الآنفة الذكر. . . وإليك هذه القصيدة:

ما لهذا الشجر	عابسًا كالقدر
باكيًا في السحر	بدموع المطر
يا لصوت المطر	في حفيف الشجر
مثل نوح الوتر	في حديث السمر
يا لرقص المطر	حول قلبي الضجر
مثل شدو القمرى	حول ذاوي الزهر
يا لعيشي الكدر	عند صفو المطر
أنة المحتضر	ثروتي بل أثرى

وهي قصيدة تذكرنا بقصيدة «أغنية الخريف» لفرلين، كما تذكرنا بما كان يحاوله هذا الأخير من رؤية ذاته في الطبيعة باعتبارها معينًا لا ينضب من الرموز، ولعل في صورة المطر راقصًا حول القلب الضجر، ما يؤكد وجه الشبه بين الشاعرين، لأن مفهومها أن تواصل الشاعر بالطبيعة قد وصل إلى حد الاختلاط، فلم يعد المطر يهطل على الأشجار الكئيبة بل أصبح يرقص حول قلب الشاعر كما ترقص الأفكار والمشاعر في فؤاده المحزون. انظر للرمز عند فرلين: لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص ٤٦٦ - ٤٦٧ .

جهدها علـى الإفادة من تلك الوسائل في إغناء التعـبير الشعري، وإن بـقيت بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفني الخـالص. ونحن نقصد بذلك بعض شعراء «أبولو» وقليلاً من شـعراء «لبنان» و«سوريا» ممن أتيحت لهم فـرصة الاطلاع على نماذج من الشعـر الرمزي في لغـته الفرنسـية أو متـرجمًا، أو قـرأوا عنه على أقل تقدير. ونخص منهم: (حسن كامل الصيرفي) و(محمود حسن إسماعيل) و(محمد عبـدالمعطي الهمـشري) و(علي محـمود طه) و(إبراهيم ناجي)، عـلى تفاوت في درجات تأثرهم ونوعية ذلك التأثر ومداه.

(فالصيرفي) أكثر جنوحًا إلى القـالب الاستعاري الرمزي Allegory الذي يكاد يصل أحيانًا إلى مرحلة الرمز، مع إيثار للتعـبير الرمزي المعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركـات واختيار اللفظة ذات الإشـعاع الموحي والموسيقى الصـوتية، ولكنه يمزج هذا كلمه بنزعة رومانتيكية واضحة. وذلك ما يشير إليه «أحمد زكي أبوشادي» في تصديره لديوان «الألحان الضائعة» إذ يقول: الصيرفي شاعر مبتدع، بعيد الخيال، رومانطيقي النـزعة غالبًا، رمزي أحـيانًا، بعيد في طوره الحاضـر عن المثل القديمة، لغتـه لغة الشعـر الجريء، فكل ألفاظه أشـعة وظلال وأنغام وأصـداء وعطر وشذى وأشباح وأطيـاف ونحوها وليست لغة التنسيق الـصناعي الذي لا يخرج عن حدود الموسيـقى اللفظية التي لا تمت بصلة إلى المعاني، وشـتان بين موسيـقى المعاني التي تأسر الألفاظ، وبين الموسيقى اللفظية التي تكاد لا تعرفها المعاني»[٣٢] .

أما **«محمود حسن إسماعيل»** فإن التجربة الحية في معظم نـتاجه تجربة رومانتيكية يشوبها اهتمـام دائب باكتناه المجهول واكتشاف أسـرار النفس الإنسانية. مما يضفي على بعض قصائده مسحة صوفيـة رقيقة. وبدهي أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحـاجة إلى إطار صياغي جديد، وقد عـثر عليه الشاعـر في التعبـير الرمـزي الجزئي، الذي يتجلى في تجـسيد الـمعنويات، وتجريد

(٣٢) أحمد زكي أبو شادي، مقدمة «الألحان الضائعة» لحسن كامل الصيرفي ، ص ٦-٧ .

الماديات، والمزج المباشر بين المادي والمجرد، وتبادل النعوت الحسية، وكثيراً ما يستخدم الشاعر تلك الوسائل جميعًا فتبدو على شعره غلالة ظليلة من الإبهام ترجع في الغالب إلى التركيب اللفظى والصورة أكثر مما ترجع إلى جوهر التجربة الشعرية(٣٣) .

أما عن علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالاتجاه الرمزي الجديد، فلقد يكون في كلام الشاعر نفسه ما يلقي عليها بعض الضوء إذ يقول: «الشاعر الذي وهب قوة عليا تمكنه من تصوير شعوره إزاء الطبيعة والترجمة عما يخالج نفسه من أثر الاندماج فيها. . . يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معاني، حتى لقد تمتزج هذه الإحساسات في نفسه، فيترجم عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره. وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس، ويظنه بعضهم لونًا جديدًا لا عهد للشعر العربي بمثله، وأنه وليد الآداب الأجنبية أو الابتداع الجديد في الشعر، ولكن المطلع على أسرار الشعر العربي يرى سبق العرب به»(٣٤) .

ولسنا ندري هل يريد الشاعر بهذا الإيضاح أن ينفي تأثره بالاتجاه الرمزي الجديد فيما يخص هذه الظاهرة الفنية أو أنه يريد أن يثبت شرعيتها بالتماس ما يشبهها في تراثنا العربي، ولكن المقطوع به أن الاتجاه الجديد كان قد أخذ طريقه إلى الصحف والمجلات قبل أن يكتب الشاعر كلامه هذا (سنة ١٩٣٥م)، وبدهي أن شاعرنا قد قرأه كما قرأه غيره وانفعل به كما انفعل بعض أقرانه من شعراء «أبولو»، وفي تلك الحالة قد يؤخذ نفيه للتأثر الرمزي دليلاً على أنه اطلع على بعض ما كتب عن المذهب وفيه، لأن موقفنا إزاء الظواهر فرع عن تصورنا لها.

(٣٣) انظر مثلاً قصيدته: «أسرعي قبل أن تموت الأغاني» - ديوانه - هكذا أغني (القاهرة سنة ١٩٣٨)، ص١٦٢ .

(٣٤) محمود حسن إسماعيل: أغاني الكوخ (ط١ يناير ١٩٣٥م، مصر) ص ١٣٤-١٣٥ .

وإذا كان «الصيرفي» أكثر ميلاً إلى الاستعارة الرمزية، وكان «محمود حسن إسماعيل» أشد عناية بالتعبير الرمزي الجزئي، فإن أبرز ما يميز «محمد عبد المعطي الهمشري» ولعه بالصور التي تستمد من الإبهام الرمزي «أسمى ما يصل إليه الفكر العبقري في نواحي تفكيره»[٣٥] . وبالمطولات الشعرية القائمة على تجسيد المعنويات تجسيداً مركبًا، ونحن نقول هذا وفي اعتبارنا ملحمته الذائعة «شاطئ الأعراف»، وفيها يرحل الشاعر على «سفينة الذكريات» حيث تسبح به في «خضم الأفكار» طاوية به «بحر الوقت» نحو وادي الموت أو «شاطئ الأعراف»، وهناك يفضي لنا الشاعر الرحالة بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان في صيغ عاطفية غنائية[٣٦] .

وفي شعر كل من «علي محمود طه» و«إبراهيم ناجي» تبدو على خجل بعض أصداء المذهب الرمزي، رغم أنه قد أتيح لهما من وسائل الاطلاع عليه ما لم يتح لكثيرين.

أما أولهما - علي محمود طه - فمتهم- كما يقول الدكتور طه حسين- «بتغريب الشعر»[٣٧] ، ثم هو في رأي الدكتور محمد مندور «أكثر شعرائنا المعاصرين تأثرًا بالشعر الغربي في روحه وموضوعاته»[٣٨] ، بينما هو - فيما نخال- شاعر شديد الحساسية ينفعل بكثير مما يقرأه انفعالاً لا يصل إلى درجة التمثل العميق، ولا أدل على ذلك من أن نرى في شعره قصيدة ذات منزع رومانتيكي غالب بجوار قصيدة تتردد فيها أصداء بعض شعراء الرمزية، وأن يترجم

---

(٣٥) من كلمات محمد عبد المعطي الهمشري: مجلة أبولو (المجلد الأول ص ١٢٠٤). انظر: عبدالعزيز الدسوقي، جماعة أبولو، ص ٤٠٠ .

(٣٦) انظر نماذج من هذه المطولة في المصدر السابق ص ٥٧٠ وما بعدها .

(٣٧) انظر: سهيل أيوب: علي محمود طه، شعر ودراسة (دار اليقظة العربية، دمشق سنة ١٩٦٢م) ص ب هـ.

(٣٨) د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الثانية ص ٨٢ .

عن «شيـلي» و«جون ماسـفيلد» و«ألفـريد دي فيني» و«لامـرتين» في الوقت الذي يصوغ شعراً عربيًا قصيدة الخريف «الفرلين»(٣٩).

ورغم ذلك يكاد يكون يقينًا أن علي محمود طه قـد تأثر تأثرًا ما ببعض ما قرأه من نماذج رمزية، ويبدو هذا التأثر على الأخص في إحسـاسه المرهف بموسيقى الكلمة الشعرية، ثم في انتحائه أحيانًا مـنحى حسيًا يذكرنا «ببودلير»(٤٠) ، وأخيرًا في بعض قصائده ذات الطابع الرمزي الواضح، عنينا بهذا قصيدته «التمثال» الذي يرمز - حسبما يصور الشـاعر - للأمل ينحت الإنسان تمثاله مـن قلبـه وروحـه، ولكن الزمن يمضي وما يزال تمثاله حجرًا أصم ما تلبث الليالي أن تجتاحه وتعصف به فيهوي حطامًا(٤١) .

أما ثاني الشـاعرين - **إبراهيم ناجي** - فقـد ترجم بعض قصـائد ديوان بودلير «أزهار الشر» وصدر لها بمقدمة توحي بفهمه لأصول المذهب فهمًا عامًا(٤٢)، ورغم ذلك لم يتردد في شـعره ما ينم عن تأثر حقـيقي، وظلت استفـادته منه في حدود التعابير والصور الشعرية الجزئية.

آية هذا كله أن من تأثر بالرمزية من شعراء «أبولو» بقي على مـشارف التعبير، لا يتعداه إلى التشبع المذهبي الدقيق. ورغم ذلك فضلنا أن نعرض في دراستنا هذه لما أسميناه «برمزية التعبير» عند شعراء هذه الطائفة مدفوعين إلى ذلك بعاملين: أولهما: أن نتاجهم كان مـواكبًا لشعر الرمزيين الخلص أو أشـباه الخلص، فهو إذن يندرج في إطار المعاصـرة التي حددناها آنفًا ببدايات الثـلاثينيات من هذا القرن. وثانيـهما: أن هذه الزمرة من شـعراء رمزية التعبـير قد استـفادت - دون ريب- بالثقافـة الأجنبية عامـة، وبوسائل المذهب الرمـزي خاصة، وإذا كـانت الظروف لم تسمح لهـا بتأثر رمزي عميق فليس معنى هذا أن ننحيها جانبًا حين نحلل النزعات الرمزية المعاصرة.

---

(٣٩) انظر: علي محمود طه: شعر ودراسة، ص أ ظ .

(٤٠) انظر: د. محمد مندور: في الميزان الجديد (ط١ سنة ١٩٤٤م) ص ٢٣ .

(٤١) انظر نصًا للقصيدة في: سهيل أيوب: علي محمود طه، شعر ودراسة ص ٣٧٩ .

(٤٢) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٥٤م عن رابطة الأدب الحديث، أي بعد وفاة الشاعر .

على أن الرمزية في شعرنا المعاصر لم تلتـزم في الغالب تلك الحدود الدقيقة للمذهب كما عرفته بيئـته الأولى، إذ يجب ألا ننسى أن المناخ الثقافي والاجتماعي الذي تنتقل إليـه أية ظاهرة أدبية، لابد أن يضفي عليـها طابعًا وتصـورًا جديدين، وذلك ما يدعوه دارسو الآداب المقـارنة «بالتأويل»، ويقصدون به: تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى، وقد يبعد هذا التأويل كثيرًا أو قليلاً من الحقيقة(٤٣).

لا غرابة إذن أن يتطور التيـار الرمزي في شعرنا المعـاصر تطورًا يختلف عن نظيره في الشعر الفرنسي، وبخاصة بعد الحـرب العالمية الثانية، وما أحدثته من آثار بعيدة المدى في حـياتنا الاجتماعـية والثقافية، فـمن تحت ركامها نشأ جـيل شاعر جديد، استغل وسائل الأداء الرمزي للتعبير عن وقع الحياة المعاصرة على تفاوت في نوعيـة الرمز الذي يتـشكل فيـه هذا الوقع، فبينمـا تميل الشاعـرة العراقـية «نازك الملائكة» إلى استبطان الذات واكـتشاف رموز اللاوعي بكل عمقـه وجيشانه(٤٤)، يكتفي الشـاعر المصري صلاح عـبد الصبور بالتـقاط رموزه من فوق سطـح الحياة النفسـية، على حين وجد الشاعـر العراقي بدر شاكـر السياب بغيـته في الأسطورة Myth يبني منها رموزه، ويفسر بها أطوار الحياة العربية ومستقبلها.



تلك لمحة موجـزة عن الرمزية في الشعر العربي المعـاصر: عواملها الثقـافية والاجتماعية، ثم بدايتها واتجاهاتهـا وتطورها بصفة عامة، لم نرد بها سوى تصوير موقع البحث تصويرًا كليًا نبسط الحديث عنه في الصفحات التالية.



(٤٣) انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن (ط٣)، ص ١٤ .

(٤٤) انظر المقدمة التي صدرت بها ديوانها: شظايا ورماد (ط٢ منشورات المكتب التجاري، بيروت)، ص١٤-١٧ .

الفصل الثالث
اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر

الرمز بين النظرية والتطبيق - الرمزية الخالصة - الرمزية الميتافيزيقية

رمزية التعبير - الرمزية النفسية - الرمزية الأسطوية

غاية هذه المرحلة من مراحل تلك الدراسة بيان اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ويعني هذا أن الرمزية عندنا لم تختط لنفسها طريقًا واحدًا، كما لم تلتزم في كل الأحيان بالحدود الدقيقة للمذهب كما عرفناه عند رواده، ولعلنا في هذا لم ننس ما سبق أن قلناه من أن المتأثر بظاهرة أدبية، كثيرًا ما يلجأ إلى تأويلها تأويلاً قد يقترب من الحقيقة أو يبتعد، ولكن ذلك لا ينفي تأثره في كلتا الحالتين .

فلننظر إذن في الصورة التي بدأها الرمز الأدبي على أقلام شعرائنا ومدى تحقق وسائل الأداء الإيحائي فيه، ثم لنعقب ذلك بدراسة اتجاهاته وأطواره فلعل في هذه الطريقة من طرق البحث ما يعين على تصور الوضع العام الذي تجلت به الرمزية في شعرنا المعاصر، ومدى المفارقة بين نماذجها الأولى ونماذجها المتأخرة نسبيًا .

الرمز بين النظرية والتطبيق (التأويل):

ونعني بالنظرية مفهوم الرمز بالمعنى الفني، وبالتطبيق، الصورة التي ظهر بها الرمز في شعرنا المعاصر. فلنحاول أن نتذكر ما سبق أن أوضحناه من أن الرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور الحسية[1] .

(١) انظر: مجلة علم النفس - العدد ٢ المجلد ٥ (يناير سنة ١٩٥٠م) ص ٢٥٨ - ٢٥٩ . ثم انظر:
A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 306 .
وفيه يعرف بودلير الرمز بأنه عنصر أو صفة تجتزأ من العالم الخارجي لنرى من خلالها وحدة ما فوق الواقع، والرابطة الكونية العامة .

والمعول في تكوين الرمز على وجود علاقـة تربط بين هذين المستويين، بحيث إذا تحققت الصورة الحسيـة أثارت تلك الحالات المعنوية التي ترمز إليها. ولكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والرموز، ضرورة أن المرموز ليس شيئًا حسيًا، وإنما هو حالة تجريدية، إنها بالأحرى علاقة مرجعها إلى الشعور، ومن ثم هي علاقة حدسيـة وليست تقريرية واضحة[٢]، ثم هي علاقة ذاتية تتـجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر.

وينتج عن معنوية الحالات التي يثيرها الرمز، وعـدم حسية العلاقات التي تربط بينهما، واعتماد هذه العلاقات على الحدس والشعور.. ينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيـها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة Sign، إنما هي قـيمـة إيحائيـة توقع في النفس مـا لا يمكن التـعبـير عنـه بطريق التسـميـة والتصريح[٣]، فالرمز- كما يشيـر الناقد الأمريكي بلاكمور R. P. Blackmur- رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قرر وإنما بالنسـبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف[٤].

أين من هذا المفهوم رمزنا المعاصر؟

إذا اخترنا أحد النماذج الرمزية المبكرة، ولتكن قصيدة «لنا الليل» من شعر (سعيد عقل)- وقد نشرت سنة ١٩٣٦م- فسنلاحظ أن الرمـز عنده في تلك الفترة لم يكن قد بلغ طور الصور المركبة، وأن غاية جهده انحصرت في إبداع صور جزئية تفيض بالحركة

---

(٢) انظر: Tindal, The Literary Symbol, P. 19.

(٣) انظر السابق ص ٦ . والسبب في تحدد معنى الإشارة Sign وانبهام إيحاء الرمز أن الإشارة تعبير عن شيء معروف من قبل، مثل تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تمييزًا لهم عمن سواهم، فالعلم بوضع هذا الزي لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة، أما الرمز فهو أفضل صيغـة ممكنة للتعبير عن حقيقة مـجهولة - انظر: السابق ص ٦٦، وكذلك الدكتور مصطفى سـويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٩٠ .

(٤) انظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ٢ ص ٤٩ .

نتيجة الاعتماد على تراسل معطيات الحواس وتبادل مجالي الإدراك بين الماديات والمعنويات بإضفاء صفات أحدهما على الآخر- فهو يقول في مستهل تلك القصيدة:

لنا الليل، عودي نضم الأمل على غمرة من دد وقبل

أزاهير نحن، نشقنا ارتعاش الضحى ورشفنا بياض القلل(٥)

فالصورة في البيت الأول عادية، كما أن تشبيه الحبيبين بالأزاهر تشبيه مطروق ولكن أثر الوسائل الرمزية يبدو فجأة في «ارتعاش الضحى» ثم في تحوله من مجرد أشعة ضوئية تراها العين إلى عطر يتنسمه الشم، بالإضافة إلى ما في ارتشاف البياض من تراسل بين المرئي والمطعوم. فكأن الشاعر قد أحس الضحى ليس ببصره فقط - كما يفعل معظم الناس - بل ذاقه وتنشقه كذلك، ومن هنا كانت حركية الصورة وحيويتها، رغم أنها صورة جزئية.

وفي تلك القصيدة نفسها نرى الشاعر يضع أصابعه على طريقة من طرق الرمز سيستغلها عن سعة فيما بعد، تلك هي الاعتماد على بعض الكلمات المقترنة بذكريات تاريخية وعاطفية، بحيث إذا ذكرت هذه الكلمات اندفعت إلى أفكارنا ومشاعرنا تلك الذكريات المقترنة بها. ومن نماذج ذلك قوله:

وعشنا الليالي منى الأقدمين عناق الخيام ورقص الطلل

فوهج الحجاز على شفتينا ونشوة «فارس» ملء المقل

لنا الليل، ميلي على نضم العصور الشباب عصوراً أول

لهن من العتق لون الوجود ومن حبنا النضر لون الأجل

فنشرب طيف امرئ القيس خمراً وأنفاس مجنون ليلى ثمل

---

(٥) سعيد عقل: لنا الليل - المكشوف - العدد ٤٥ سنة ١٩٣٦م، ص ٣ .

فالشاعر يريد أن يوحي بأن حبه حب أزلي حلمت به العصور، وأن له من عهود الفروسية جلالها ووفاءها، ومن ثم لجأ إلى بعض الكلمات التراثية يثير بها جوًا يومئ إلى تلك المعاني - ولا نقول: يعبر عنها - مثل: «عناق الخيام» و«رقص الطلل» و«وهج الحجاز» و«نشوة فارس» و«امرئ القيس» و«مجنون ليلى»، وكلها كلمات ذات إشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدى حدود الدلالة الوضعية. ويستخلص من هذا أن جهد الرمز عند (سعيد عقل) في تلك المرحلة كان موجهًا إلى الكلمات والصور الجزئية، ولم يكن منصرفًا - في الغالب - إلى بناء القصيدة بناءً رمزيًا مركبًا تتآزر فيه الصور على الإيحاء بفكرة أو شعور، الأمر الذي نجده في إحدى بواكير «بشر فارس».

ففي قصيدة (الذكرى) (لبشر فارس) (سنة ١٩٣٤م) نرى محاولة لإبداع (رمز مركب) قائم على العلاقات الرمزية بين الصور الشعرية، غير مكتف بإيحاء الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة. يقول في تلك القصيدة:

ورقة جفت على غصن ذوى ... فزع العصفور منها فانزوى
عبث الطل بها ثم ارعوى ... نبذتها الريح في عرض الفضا
شاخ حبي فضوى، ثم انطوى ... مال عنه القلب طلاب جوى
شمت الرشد به حتى ارتوى ... عضه الذل فولى مرمضا[(٦)]

فمن الواضح أن الرمز في المقطع الأول ليس في كلمة بل ولا في صورة جزئية، وإنما هو في مجموعة من الصور المركبة تركيبًا متحركًا ناميًا، فالشاعر يرمز بهذه الورقة الجافة على الغصن الذابل إلى ذكريات حب عفا حتى أنكره صاحبه، وألقت به الأيام في مهب النسيان أو في (عرض الفضا) على حد تعبير القصيدة.

---

(٦) بشر فارس: الذكرى - المقتطف: الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين ص ٢٥ . ونلاحظ في البيت الأول خطأ عروضيًا أو ضرورة لغوية غير مستحبة، فالقصيدة من الرمل، ولكي يستقيم الوزن يجب أن نقول: ورقة جفت، بسكون الراء، أو نبقيها كما هي فنقع في محظور موسيقي مستكره.

وربما كان في المقطع الثاني ما يرشح هذا الفهم، وإن كان فيه كذلك بعض التحديد الذي يأباه الرمزيون .

ولئن كان وعي (سعيد عقل) بمفهوم الرمز - آنذاك - قريبًا من وسائل الإيحاء الجزئية، وكان وعي (بشر فارس) به أقرب إلى الدقة، فإن هناك من شعرائنا من فهم الرمز على أنه نوع من الاستعارة الرمزية Allegory التي تؤخذ فيها الطيور والحيوانات والنباتات والأشياء بعامة رموزًا لشخصيات إنسانية أو وسائل لتقرير الأفكار والمعاني الخلقية والاجتماعية .

ومن ذلك أن الشاعر إبراهيم عبد الفتاح طوقان يقدم لقصيدته «مصرع بلبل» (المقتطف - يناير سنة ١٩٣٥) بأنها «حكاية رمزية تمثل الواقع في حياة المدن الكبرى، حين يدخل غمارها الشباب قادمًا من البلدة الصغيرة أو القرية البسيطة. . . هذه الحياة الصاخبة تخلب ذلك الشاب بزخرفها وفنون لهوها وألوان عبثها. تجتذبه فيرتمي بين أحضانها ويلقي بقياده إليها، فتذهب به من مزالق الضلال كل مذهب». ثم لا يكتفي الشاعر بهذه المقدمة فيصرح بمضامين رموزه قائلاً: أما البلبل في هذه الحكاية فيرمز عن الشاب المخدوع، وأما الوردة فترمز عن بائعة اللهو والعبث، وأما الروض فهو رمز الحانة أو الملهى»(٧) .

وبدهي أن الشاعر بعد هذا التصريح لم يترك لقارئ القصيدة شيئًا يكتشفه بنفسه، فإذا تذكرنا أن الرمز في جوهره إيحاء بالمشاعر والأفكار وليس تسمية لها أو وصفًا، علمنا أن القصيدة لم يعد لها - بعد هذه المقدمة - من الرمز إلا اسمه. ويبدو أن هم الشاعر كان موجهًا - شأن بعض شعرائنا ممن يتشحون برداء رمزي- إلى استخلاص العبرة من وقائع القصيدة أكثر مما كان منصرفًا إلى بناء الرمز باعتباره صورة شعرية مركبة، وهو ما يفصح عنه صراحة إذ يقول في ختام تلك الحكاية الرمزية:

(٧) إبراهيم عبد الفتاح طوقان (مصرع بلبل)، المقتطف، يناير سنة ١٩٣٥م، ص ٣٢ - ٣٥ .

صـــارت الوردة الخـليـــعـــة | للبـلبل همًـا ومـأربًا يشـقـيـه
حـــرتا لـلغـرير أصـبح كـربا | مـا يلاقــيـه مـن دلال وتيـه
شـفـه السهـد، واعـتـراه من الحب | ســقــام مــبــرح يضنيــه
من رآها وقــد تحـامل يهــفـو | نحـوهـا، كـيف أعـرضت تـغـريه
من رأى روحــه تسـيل نشـيـداً | لاهبًـا، لـوعـة الأسى تذكــيـه
هي حــواء، ذلك الخلد فـاحـذر | لا تـكـونـن أنت آدم فــيــه
لا تهب قـلبك الكريم لـئـيـمًـا | تحت رجليك عـابـثًـا يلقــيـه

ذلك هو المغزى الذي أدار عليـه الشاعر قصيـدته، لم يترك للقارئ يكتـشفه بجهده الذاتي، بل حرص الشاعر على تحديده وتقديمه له، غير مدرك أن ما يحصل عليه القـارئ من الرمز لا يتوقف فقط على مـا بثه الشاعر خـلاله، وإنما يتوقف - كذلك - على حساسية المتلقي Sensitivity وثقافته وتكوينه النفسي بوجه عام(٨).

ويبدو أن هــذا الإدراك الغائم للرمــز ووظيفتــه، لم ينفـرد به شاعر كـإبراهيم طوقان بل شاركه بعض نقاد هذه المرحلة، ممن لم يروا في الرمز أكثر من أنه «التعبير عن المعاني والأشـياء بواسطة الصـور والرموز»، كمـا لم يروا في الرمزية أكـثر من كونها «مأخوذة من الرمز، ومعناه في اللغـة الإشارة أو الإيحاء بالشفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان» على حد تعبـير نقولا فياض(٩) أو أنها «إحدى الاتجاهات النفسيـة في الإفصاح والتبيين، فـهي وسيلة من وسائل التعبـير عن خلجات النفس تتجاوز الرمـز بشيء إلى شيء آخر، إلى إظهار الغامض والمبهم والتـائه في مغلفات الروح وتسجيل أصداء العقل الباطن»- كما يقول «زكي طليمات»(١٠) .

---

(٨) انظر: Tindal, The Literary Symbol, P. 17 .

(٩) د. نقولا فياض. الرمزية والشعر الرمزي، مجلة الأديب، تموز سنة ١٩٢٠، ص ٣ .

(١٠) زكي طليمات: في المذهب الرمزي، مجلة الرسالة، العدد ٢٥٠، ص ٦٤٧ .

آية هذا أن وعي شعرائنا ونقادنا بالرمز لم يلتزم - على الأقل في تلك المرحلة المبكرة - بالمفهوم الذهبي الدقيق، وأنه قد تجلى على أقلام الشعراء بخاصة في أشكال رئيسية أربعة:

أولاً: الكلمات ذات الإيحاء التراثي تاريخيًا وعاطفيًا، كما لاحظنا عند «سعيد عقل».

ثانيًا: الصورة الجزئية التي تستغل فيها وسائل الأداء الرمزي، من مثل تراسل معطيات الحواس، وتبادل مجالات الإدراك بين المحسوس والمعنوي، وهو ما رأينا طرفًا منه فيما أوردناه من شعر «سعيد عقل».

ثالثًا: بناء الصور الرمزية بناء مركبًا يوحي بفكرة أو شعور، وذلك أقرب المفاهيم العربية - في تلك الفترة - إلى الرمز بمعناه الدقيق. وقد لاحظناه في شعر «بشر فارس».

رابعًا: الاستعارة الرمزية التي ترمي إلى تقرير فكرة أو استخلاص عبرة، وتلك - لضيق إيحائها وتعين المقصود منها - خارج نطاق الرمز بمعناه الدقيق.

وطبيعي أن تتطور هذه المفاهيم من بعد، وأن تتنوع اتجاهاتها بتنوع شخصيات الشعراء وثقافتهم وميولهم ومدى تأثر كل منهم بتراث الرمزية، فإذا كان (سعيد عقل) و(صلاح لبكي) في لبنان قد انتحيا منحى يقرب من التمذهب الخالص، فإن رمزية (بشر فارس) قد خالطتها مسحة ميتافيزيقية وظللتها غلالة من الإشراق الصوفي، بينما اتجه بعض شعراء أبولو إلى رمزية التعبير الجزئي والصور المفردة، على حين نشأت بعد الحرب العالمية الثانية طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية واستغلت الميثولوجيا Mythology في الإيحاء بالأفكار والمشاعر. وهذا ما نفصل القول فيه.

(١)
الرمزية الجمالية الخالصة

ونعني بها نمطًا من الرمزية تغنى شعراؤه بالجمال المطلق، وحاولوا متابعة المذهب في نظرياته الجمالية ووسائله الفنية معًا، سواء كانت هذه المتابعة احتذاءً تامًا يتناول جزئيات المذهب وكلياته كما نلاحظ بالنسبة «لسعيد عقل»، أو كانت استلهامًا لفلسفته وقضاياه العامة دون الوقوف عند تفصيلاته ودقائقه، وهو ما نراه بوضوح في شعر «صلاح لبكي»، ومنهما يتكون الاتجاه الجمالي في الرمزية العربية.

(أ) سعيد عقل والمذهب الرمزي:

يكاد سعيد عقل أن ينفرد من بين شعرائنا الرمزيين - باستثناء بشر فارس - بأنه لم يقتصر على تطبيق وسائل الأداء الرمزي، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه، أي أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد إنشائي يشرح معالمها وخصائصها الفنية(١١).

ونظرة في ثنايا هذه المقدمات النقدية تؤكد أن فكرة الجمال ومفهوم الشعر وأدواته عند سعيد عقل لا تكاد جميعًا تختلف عن نظائرها في المذهب الرمزي، وليست هذه المماثلة ضربًا من المصادفة البحتة، وإنما هي نابعة من التأثر الذي يصل إلى حد المحاكاة، أو قل هي محاولة للتمذهب الرمزي.

فالقصيدة - فيما يرى سعيد عقل - «مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة - وقل بلقيات - إلى فلذ، إلى أبيات، إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية

---

(١١) نذكر له على سبيل المثال مقالات متفرقة في كتابه: كأس لخمر (ط١ سنة ١٩٦١ منشورات المكتب التجاري، بيروت). وكذلك مقدمة (المجدلية) الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧م، والطبعة الثانية سنة ١٩٦٠م، عن المكتب التجاري، بيروت .

الأصوات وعي المتذوق، ويتكون في لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر»[١٢].

وواضح أنه في حديثه عن القصيدة بوصفها «مجموعًا إيحائيًا» يغمس قلمه في محابر الرمزيين ويمتاح من منابعهم، ففي النظرية الرمزية - كما أشرنا أكثر من مرة - تغيرت وظيفة الشعر، فلم تعد التعبير عن حقائق الوجود أو النفس، وإنما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق الإيحاء.

وأما قوله إن هذا المجموع الإيحائي «يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق»، فهو احتذاء لما نادى به الرمزيون من الاعتماد على الموسيقى اللفظية في خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسي للشاعر، وهو ما يشير إليه (هنري بريمون) - تلميذ الرمزية وداعية الشعر الخالص - بقوله: (الشعر موسيقى تجري فيها مادة دقيقة تنفذ إلى صميم نفوسنا)[١٣] .

واللاوعي عند «سعيد عقل» هو منبع الحالة الشعرية من ناحية، ثم هو من ناحية أخرى أصلح الظروف النفسية التي يمكن فيها للمتلقي أن يستقبل كل عطاء القصيدة وإشعاعاتها الغنية؛ لأن وضع القصيدة في منطقة الضوء المنطقي أو الوعي يحد من قدرتها على نقل الواقع النفسي بما فيه من اضطراب وإبهام وتناقض، ومن ثم يقول (سعيد عقل): أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي. قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعيًا في ذاتي ولا واحدًا من الأشياء الواضحة. والثابت - ويمكن الاستناد في ذلك إلى العالم هنري بوانكاره - أن لا أثرًا فكريًا ذا قيمة رياضيًا كان أم سياسيًا، موسيقيًا أم شعريًا، تحقق في الضوء»[١٤].

وندهش لهذا التعميم المغالي الذي انزلق إليه الشاعر حين زعم أن كل أثر فكري عظيم إنما يتم بعيداً عن ضوء الوعي؛ لأن كونه أثرًا فكريًا ينم عن قدر من التفكير والملاحظة، بل إن قيمة هذا الأثر الفكري في تلك الآونة إنما تكون بقدر نصيبه من «الفكر»:

---

(١٢) سعيد عقل: مقدمة المجدلية (ط٢). ، ص ٣٧ - ٣٨ .

(١٣) نقلاً عن: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ١٠٧ .

(١٤) سعيد عقل: مقدمة المجدلية، ص ١٧ .

تزيد بازدياده وتقل كلما قل. ومع التجاوز عن هذا التعميم الجزافي نرى أن الشاعر يفتقد أصالة الابتكار في دعوته إلى تعطيل الوعي في عملية الإبداع الشعري، فقد دعا إلى ذلك ومارسه الرمزيون من قبله، وبخاصة «رامبو» الذي كان يسجل في قصائده خليطًا من الهواجس والأحلام وذكريات الطفولة والرؤى السكرى وكل سقط اللاشعور(١٥) .

على أننا نعتقد أن الفكر - وهو وليد الوعي - لا يضاد الفن الشعري على شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريراً برهانيًا جامدًا، وهذا ما حاوله «مالارميه» الذي كان شعره تعبيراً محكمًا عن (المجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض) أو (الفكرة المحضة عن الأشياء)(١٦) .

ثم إن تعطيل الوعي هو في حد ذاته عمل إرادى يحتاج إلى كثير من الرياضة والدربة والمكابدة، كما أن كل عمل فنى بحاجة إلى قدر من الوعي والتخطيط والإدراك الكلي، على الأقل في مرحلته الأولى، حين يكون ما يزال فكرة غائمة أو شعوراً مبهما يحاول التكون والانبثاق، وإلا كان الفن إفرازاً تلقائيًا لا جهد فيه ولا إبداع، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص الرمزيين على تعطيل الوعى، نعنى (رامبو)، لأن اللاوعى في شعره ليس أكثر من غلاف للقصيدة إذا حدق فيه القارئ تكشف عن معاناة ووعى فنى عميق.

ولأن عناصر الوعى - فيما يرى سعيد عقل - لا تلعب في الشعر أي دور، فإن الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة الشعرية وليست الحالة الشعرية نفسها؛ لأن (النثر في طبيعته وعي بوعي. أما الشعر فلا . الشاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف، وهو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعي - ولم أستثن العاطفة صنم النظامين الأفذاذ - لا تلعب في الشعر أي دور)(١٧) .

وكلامه هذا - على غلوه - لا يخرج في جوهره عما كان يراه «مالارميه» من أن العمل الشعري استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق

(١٥) انظر: . Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252

(١٦) لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، جـ٢، ص ٤٦٤-٤٦٧ .

(١٧) مقدمة المجدلية ص ١٨ .

الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة[١٨] ؛ كما أنه يشبه ما علق به «جوستاف كوهن Gustave Kohen» على شعر (فاليري) حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعري ليست هي العنصر الجوهري، ولكنها تتعاون مع الأصوات والإيقاعات في إثارة نوع من النشوة أو التوتر النفسي[١٩] ، مع فارق أن «جوستاف كوهن» قد احتفظ للأفكار بقيمة معادلة لقيم الأصوات والإيقاع، الأمر الذي لم يصنعه (سعيد عقل) .

ثم إذا فقدت القصيدة عناصر الفكر والعاطفة والصورة؛ لأنها عناصر نثرية فماذا يبقى لها أو منها؟ إنه النغم - فيما يحسب الشاعر - ، العنصر الباقي والخالص في الشعر، «فقبل الإبداع - كما يقول - يسيطر عليّ ما أسميه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون عليًا عظيمًا اطلع ما هو أكثر خلوصًا. ولم يتفق لي أن انثنيت عن العمل البهي إلا أوان أفقد النغم، أي أوان تأخذ تطغى عليّ أفكار وصور وعواطف»، ثم يردف الشاعر: «الشعر حالة من لا وعي فوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحد الشاعر حميمًا مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب»[٢٠] .

فلنر إلى أين بلغ بنا «سعيد عقل» في مسيرته تلك: اللاوعي رأس الحالات الشعرية، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب في الشعر أي دور لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى.. كيف إذن يتأتى للشاعر أن ينقل هذا الجوهر نقلاً شعريًا مادمنا قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية؟

---

(١٨) انظر: Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(١٩) انظر: Tindal, The Literary Symbol, P. 250.

وقد كان هذا التعليق على قصيدة فاليري (المقبرة البحرية) التي سئل عما يقصد أو يعني أن يقول فيها فأجاب بأنه لم يرغب في أن يقول بل أن يفعل ، المرجع، نفس الصفحة .

(٢٠) مقدمة المجدلية ص ٢٦، ٢٨ .

إن ذلك - فيما يرى الشاعر - يتم بوسيلتين لابد من تواكبهما معًا في العمل الشعري:

أولاً: تعطيل قوى الوعي عن طريق إلهـائه بالأصوات المتعددة يحـاول اللحاق بها جميعًا، حتى يصيبه الكلال، فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة، وهو ما يفسره الشاعر بقوله: «التعددية في الموسـيقى مثلاً - وهي ذروة أنواع الموسيقى- أن تضرب في الوقت الواحد أصواتًا مختلفة، فإذا الوعي ولا صوت واحد يرتاح إليه أي يعيه، يحاول أن يقـبض على الأصوات المتـعددة مجـتمعـة، فيجـهد نفـسه، لكنه- وهو الضعيف ولسطحيته ذو خاصة تتطلب الواضح والمفرد - عبثًا يجهد فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعي»[21] .

ثانيًا: خـلق تركيب صوتي يـتساوى فـيه جوهـر الحالة الشعـرية مع الشكل اللفظي، ذلك أن الألفاظ فـقدت إيحاءها الطبيعي بالمـواضعة والاصطلاح، وعلى الشاعر أن يعيد إليها ما فقدته، «فـمهمة الفن أن ينتقي ويرتب بحيث يوجد تركيبًا كلاميًا، وقل موسيقيًا، فيه من الأصوات: تمازجها أو التنادي، جهيرها أو الخفيت، مقـتضبـها أو المنبسط، إلى ألف لعب ولعب - مـا يؤلف صيغًـا صوتية تعـيد بين الكلام، والمقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي أن فصمها. وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر»[22] .

ونضيف من جانبـنا أن جهد (سعيـد عقل) في هاتين القضيـتين ليس أكثر من جهد الشارح لما أجمله غيره، فـقوله بتعطيل الوعي عن طريق (التعدد الصوتي) ليس إلا تفصيلاً - يعترف هو به - لقول «برجسون»: «غرض الفن أن ينوم القوى العاملة أو بالأحرى الصامدة من شخصيتنا، ويذهب بنا هكذا إلى حالة انقياد تام»[23] .

---

(٢١) مقدمة المجدلية ص ٣١، ٣٢ .

(٢٢) السابق ص ٣٤ .

(٢٣) النص منقول عن المقدمة ذاتها ص ٣٢ .

كذلك ليست دعوته إلى إطراح الدلالات الوضعية، واستغلال القيم الصوتية في الألفاظ، إلا متابعة دقيقة لما كـان يراه مالارميه من أن باستطاعة الشعر أن يؤثر تأثيراً جـماليًا يبلغ من التجـريد إلى درجة أن يكون الفهم تقريبًـا في حالة توقف، بينما تقوم الأصوات - منفردة ومركبة - بكل العمل. وفي تلك الحالة لا تعود ثمة قيمة للمعاني في حد ذاتها(٢٤) .

تلك هي حدود النظرية الرمزية كما تصورها «سعيد عقل»، إذا حاولنا العودة بها إلى منابعها الأصيلة من أفكار آباء المذهب لم يبق له إلا جـهد التمثل والصياغة فكيف إذن طبق هذه المقررات الرمزية في شعره؟ وإلى أي مدى التزم بها؟

١ - التجربة بين الحس والإدراك الكلي:

التجربة الرئيسية في شعر «سعيد عقل» - إذا جاز هذا التعميم - هي محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئي إلى الكل، والخاص إلى العام، وأن ينفذ من الواقع الحسي إلى ما وراءه. وحـينًا كان يوفق في تلك المحاولة، بينمـا كان جناحاه يقـصران عن التحليق أحيانًا أخرى، فيظل ملتصقًا بتراب الحس يداري إخفاقه ببريق الألفاظ .

والمفارقة الهامـة بين محاولة «سعيد عقل» تلك ونظـيرتها عند آباء الرمزية أن هؤلاء أقاموا مذهبهم على أساس النظر إلى الوجود نظرة شمولية، ترى الوحدة من خلال التـعدد والجوهر من خـلال الأعراض(٢٥) ، ومن هنا كانت وسـائلهم الفنية نتيجـة لمعاناة وجودية سابـقة، ولم تكن في حد ذاتها هدفًـا. أما محاولة (سـعيد عقل) فلم تكن فيـها تلك المكابدة التي مر بها الرمزيون، بل كانت بـالأحرى تلقيًا لتراث فكري وفني تركـه أصحابه بعـد أن اكتمل أو كـاد، فلم يكن له فيه - كـما

---

(٢٤) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14 .

(٢٥) يتجلى هذا في أبرز نظرياتهم المسماة بالعلاقات ، انظر:

Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6 .

وكذلك د. محمد مندور. محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى ص ٧ .

قدمنا- غير جهد التطبيق. أي أن شاعرنا لم يكتشف النظرية - كما فعل الرمزيون- من خلال التجربة، بل حاول التجربة بعد أن وقع فعلاً على النظرية، ومن ثم كان قصوره حين أراد التماس أساس جمالي وفلسفي يقيم عليه بناءه الشعري، فبدا هذا الأساس - لعدم أصالته - شكليًا واهيًا. ففي مطولته المسماة «بالمجدلية» يحاول الإيحاء بهذه المقررة: أن التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة، وكأنه في هذا يستلهم روح التراث المسيحي، أو كأنه يفسر ما قاله يومًا من أن «الكون الرهيب الصمت.. نادرًا ما انفتح بابه للطائعين»[٢٦]. وهو للإيحاء بهذه الفكرة يتخذ (المجدلية)- تلك الغانية التي أرادت إغواء المسيح فصدها في رفق كان بدء توبتها- نقول: يتخذها رمزًا للهداية عن طريق التجربة الحسية، فهل وفق في بناء هذا الرمز بحيث يستطيع الإيحاء بكل أبعاد تلك الفكرة؟

إن الشطر الأول من تلك القصيدة الطويلة تصوير لحياة السقوط التي كانت تعيشها المجدلية قبل لقاء المسيح، وقد كان متوقعًا أن ينتقي الشاعر من الصور والرموز ما يتواءم مع ظلام هذه الحقبة من حياة المجدلية، بحيث يبرز وجه الخطيئة متميز الملامح، كي تكون المفارقة بينه وبين الهداية المرتقبة واضحة. فلنر كيف يصف الشاعر المجدلية الخاطئة:

يطهر الطرف إن رآها على نير عُهر مخضب ببياض
عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا في أريجه الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنيهة بكرا
واستلذوا نبض الأسرة، وانهدوا هيامى على جنى الطيبات
عانقوا الحلم أضحيانا، تعرى عن ربيع مُوهٍ، وأفق أمَرّا
وتغنوا مع الجمال، وهزوا لذة الوصل في سرير الحياة

---

(٢٦) سعيد عقل: كأس لخمر ص ٧٤ .

من صبا المجدلية اقتصفوا العود، ومن رن كأسها النغمات

خفق اسم في جو «أورشليم»، خفقة العطر في جواء الربيع[٢٧]

وقارئ هذه الأبيات يشعر بعد النظرة الثانية بتنافر إيحاءات الصور والرموز بين: الطهر والعهر، والخضاب والبياض، والخضرة واللذة، ونبض الأسرة والحلم، فبعض الكلمات - كالطهر والبياض والخضرة والحلم - يوحي بنقاء لا ينسجم مع ظلام الرذيلة، بينما يشف بعضها الآخر - كالعطر والخضاب واللذة ونبض الأسرة- عن إيماءات جسدية واضحة. ولقد يكون هذا التضاد مقصوداً بغرض إثارة مشاعر مبهمة وغائمة في نفس المتلقي، كما قد يكون مقصوداً بغرض التمهيد للهداية المرتقبة، وفي كلتا الحالتين تبقى مسئولية الشاعر في أنه وضعنا منذ بداية القصيدة بإزاء طهر يتولد من خطيئة تخفق - كما يقول - خفقة العطر، ومن ثم لم نشعر بمفارقة تذكر بين طوري الخطيئة والهداية في حياة المجدلية، كما لم نحس بنمو شخصيتها في داخل القصيدة، لاكتفاء الشاعر بالسرد الوصفي عوضًا عن الحركة الدرامية.

لقد كان بوسع الشاعر أن يرينا كيف تنمو بذور الفضيلة في صدر المجدلية دون أن يضطر إلى الجمع بين هذه الرموز ذات الإيحاءات المتنافرة، بأن يلقي الضوء على نفسية المجدلية ذاتها، ويتتبع تاريخ هذه النفسية، وما يدور فيها من صراع بين الخطيئة وشوق الخلاص. ولكنه - بدلاً من ذلك - اعتمد على الرصد الخارجي لأحداث القصة، والوصف الحسي لجمال المجدلية، ومن ثم ضاقت إيحاءات الرمز:

دمية أشرقت على سرر الرفعة، بين العبدان، بين الشموع

سعف الغار دونها في انكسار، وسنى التاج مطرق في ركوع

قدستها العروش، قدسها الناس، وداست على قلوب الجميع[٢٨]

---

(٢٧) المجدلية ص ٥٤ .

(٢٨) المجدلية ص ٥٧ - ٥٨ (ط٢) .

فهو كما ترى يتناول المشهد من الخارج، فلا تلتقط حاسته الفنية سوى صور الإشراق والسرر والعبدان والشموع والسنى، فإذا ما أراد أن يوحي بجمال المجدلية، لم يستطع أن يستكنه ما خلفه من اختلاجات النفس والروح، فإذا به لا يرى فيه غير «دمية أشرقت على سرر الرفعة» كما يقول(٢٩) .

يمكن القول - في التحليل الأخير - إن الشاعر حاول في هذه المطولة الشعرية أن يرتقي من خلال الواقع الجزئي إلى إدراك كلي، مجرد، ولكنه ظل- في الغالب - عند حدود المحسوس الخارجي لا يتعداه، وإذا تعداه فإلى صور جزئية لا تشف عن هذا الإدراك الكلي الذي طمح إليه .

وكما حاول الشاعر في المجدلية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول في كثير من قصائده السابقة واللاحقة، أن يوحي بأزلية الحب باعتباره جوهر الوجود الإنساني، فهو كما يقول «تجربة كونية»(٣٠) تتولد من خلال التواصل الحسي بين الحبيبين ولكنها رغم ذلك ترقى - على يد الشاعر - إلى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق، وكأن الحواس هنا معراج يسمو به إلى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان - تقول الحبيبة في إحدى قصائده:

لأجلي كان الوجود وجوداً، وكانت ليال
حبيبي، ستسأل عني الورود كأني سؤال!
وما بعد عيني بعد، ولا كان قبل احتمال(٣١)

---

(٢٩) انظر كذلك لقصور الرؤيا في المجدلية: إيليا الحاوي: سعيد عقل ما له وما عليه (الآداب - يونيه سنة ١٩٦١م) ص ٤٣ . .

(٣٠) سعيد عقل: كأس لخمر ص ٨٤ .

(٣١) سعيد عقل: من قصيدة بعنوان: «على رخامة» من ديوان «رندلي» (ط٣ المكتب التجاري، بيروت سنة ١٩٦٠م)، ص ٥٥ - ٥٦ .

ولعل في هذه النظرة المثالية إلى الجمال الحسي ما يذكرنا «ببودلير» الذي كان عطر الحبيبة وشعرها يحملانه إلى آفاق ساحرة وعوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخومه، مع فارق أن بودلير كان يرصد التجربة الحسية من خلال وقعها على ذاته القلقة، ومن ثم كان يوفق في إضاءة العناصر النفسية والكونية في التجربة، أما «سعيد عقل» فإن قصاراه أن ينتقل من المحسوس إلى المجرد انتقالاً مفاجئًا ومباشراً، لا ينم عن معاناة أو مكابدة، وذلك ما يمكن لمسه في قصيدته «ترحيب» حيث يقول:

لك جسم، يابيلسان استند: لافح سرى
خلعة الشمس عريت للأزاميل مرمراً
حلم إن يلح فغص، وعرج على الكرى
عبث ضمه، ومد ذراعيك مفترى(٣٢).

فالشاعر - كما هو واضح - لا يعكس وقع الجمال على باصرة ذاته، بل هو معنى بأن يحدد أبعاده الحسية، ونصيبه من اللون والضوء والشكل، فإذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفًا لم يجد غير المرمر والأزميل نموذجًا يشبهه به، مع فارق أن الأزميل هنا لا يعمل في مرمر حقيقي، وإنما ينحت في ضوء الشمس ليصوغ منه جسم الحبيبة، فإذا فاجأنا الشاعر - بعد هذه النظرة الحسية إلى الجمال - بأن الحبيبة حلم من العبث ضمه أو مد الذراعين إليه، فإن محاولته تلك لا تكون مقنعة من الناحية الفنية، وهي أقرب إلى المصادرة والتقرير منها إلى الإيحاء الرمزي.

على أننا نرى - إنصافًا للشاعر - أن بعض نماذجه وصلت إلى درجة التصفية التي تخلص عندها الرؤيا وتنتفي كثافة الحس، وفي تلك الآونة تتحول الحبيبة المنشودة إلى رمز فيه شفافية التجريد ومثاليته وانبهامه، أو قل تتحول إلى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم خارج نطاق الماضي والحاضر:

(٣٢) قصيدة ترحيب - رندلي ص ٧٤ - ٧٥ .

ليـالي المغنين أنت، فقـولي، وجـدت أم أنك في المحتمل؟!

هممت بأن تخطري في الوجود ولـم تفعـلي، فاعترته العلل

وأفرغت مما هما الأمس والآن، فارضى عن الغد أو يبتذل(٣٣)

غير أن أمثال هذه الرؤى المثالية لا نجدها في كل قصائد الشاعر، فضلاً عن أنها - حين توجد - لا تخلو من نبرة تقريرية تحدثنا عن التجريد بدلاً من أن توحي إلينا به .

٢- الهندسة الشكلية للجمال:

وما لاحظناه من غلبـة الرؤية الحسيـة في بعض تجارب (سعيـد عقل)- رغم محـاولته التجـريد -، ليس إلا جانبًا من نزعـة عامة تسري في كـثير من نتـاجه، ونعني بها نظرته إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان، وتناسب المقاييس والأحجام قبل أن تنفذ إلى أسرارها الكامنة.

أما على مستوى الجمال الطبيعي Beauty فلعلنا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجًا للجمال لم يجد خيـرًا من المرمر والأزميل، وهو نموذج لا يرد عرضًا- وإلا ما كانت له هذه الأهمـية في نظرنا- بل هو بالأحرى مقياس عام نـلمحه في عديد من قصـائد الشاعر صراحـة أو إيماء، فهو تارة يعنون إحدى قـصائده بعنوان «على رخامة»(٣٤) ، وتارة لا يرى في قوم الحبيبة غير أنه يشبه الصخر الجلمد:

قـــدك ذاك أم صبـــا أم جلمـــد؟ (٣٥)

وطوراً ثالثًا يعكس عنـاصر الصورة، فبـدلاً من أن يجعل جمـال المرمر- أو الحجر عمومًا- مثالاً يقيس به جمال الحبـيبة، يتخذ من جمالها هي مثالاً يقيس به جمال الحجر- وهو ما تقوله «ينينا» في قصيدة له بهذا الاسم:

---

(٣٣) رندلي - قصـيدة: سلاف الـعصور ص ٣٢، وانظر من نماذج التـجريد كذلك، قـصائد (لربما)، (خـمر العيون)، (وردة الورد) صفحات ٦٦، ٧١، ١٣٣ من الديوان نفسه .

(٣٤) رندلي ص ٥٣ .

(٣٥) قصيدة (حب) ص٢٥ - من ديوان «أجمل منك؟ لا» (ط١ سنة ١٩٦٠م- المكتب التجاري ببيروت) .

اللـــــون من علـــــو

والحجـر الصارخ من عتو

أشبـــــه بـي....[٣٦]

وأما على المستـوى الفني للجمال Aesthetic فإن النظرة المتأنية لا تخطئ أثر هذه النزعة الشكليـة في مفهـوم الجمال الشعـري عند «سعيد عـقل». حتى وضع الكلمات في القصيدة ومسافات الفراغ البيضاء، وعلامات الترقيم تخضع جميعًا في دواوين هذا الشاعـر لهندسة دقيـقة تكاد توحي إلى حاسة البصر بقـدر ما توحي الأصوات إلى حاسة السمع[٣٧] .

ورغم أن «سعيد عقل» يرى العمل كـائنًا كليًا لا ينبغي فيه الفصل بين شكل ومضـمون، إذ في عـالم الفن «لا يوجد - حـسب تعبـيره - معنى ومـبنى، كنه وشكل، إلا لتقريب المسائل من الأفهام»[٣٨] . رغم ذلك لا يتحرج من التصريح- في مقام آخر- بما قد يبدو نقيـضًا لهذه الفكرة، حين يرى أن العمل الشعري «قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج»[٣٩] .

والحق أنه لا تناقض بين الموقفين؛ لأن الشاعـر إن كان يرى العمل الفني كلا غير موزع العـناصر، فإنه من ناحية أخرى كـان يعتقد - كما اعتـقد الرمزيون- أن الشعر جهد ومـعاودة وتنقيح، وليس فيضًا تلقائيًا من الأفـكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوي النزعة الرومانتـيكية في شعرنا الحديث. وطبيعي أن الجهد والتنقيح يظهران - أوضح ما يظهران - في الشكل، وإن كان أثرهما ينعكس

(٣٦) المصدر السابق، ص ٤٧ وما بعدها .

(٣٧) الشاعـر في هذا يحتذي «مالارمـيه» - انظر نماذج لهذه الظاهرة في المجـدلية (ط٢)، ولاحظ فيهـا افتنان الشاعر في كتابة البيت الواحد على أسطر عدة يتكون منها شكل هندسي يلفت النظر.

(٣٨) مقدمة «جلنار» لسعيد عقل - انظر صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ١٨٠ .

(٣٩) سعيد عقل: كأس لخمر ص ١٥٩ .

تلقائيًا وفي الآونة نفسها على المشاعر والأفكار التي يوحيها هذا الشكل «ومن يقل إنه وقع على فكرة وهي بعد بلا تعبير يكن جاهلاً لألف باء الفن، ونحن لا نستطيع القول بأننا حصلنا على الفكرة نهائيًا إلا بعد ما تجيء بعبارتها»(٤٠) .

ولئن كان الشعر جهدًا ومعاودة، فليس ثمة مجال - فيما يرى الشاعر- لذلك الشيء المبهم الذي يسمونه الإلهام «إذ لا وجود لأية شرارة جمال إلا ووراءها عمر من التحضير»(٤١) ، ومن هنا كان «سعيد عقل» من أكثر شعرائنا حرصًا على تنقية أسلوبه، ومراوغة الحرف واللفظة، وتصفية الجملة نسرة نسرة، حتى يعثر على الصوت الدال، واللفظة المشعة، والجملة المصقولة. وقليلاً ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوي، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط، حتى خرج شعره وفق ما كان يبتغي: تمثالاً من المرمر فيه جهد النحت والإزميل، وفيه كذلك برودة المرمر وقلة محصوله النفسي. فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدته «نيانار» ولنر كيف يلجأ فيها إلى تكثيف الأسلوب بحذف بعض المفردات التي يمكن استنباطها من السياق، وتنقيته بنفي الحشو والفضول والزوائد والاقتصار على المقومات الضرورية في الجملة الشعرية:

أجمل ما في الأرض، أنقى من السوسن، أغوى من تجلي الصباح
كانت فطاب الصحو، وازينتْ مُلْد، وغنى حول قدّ وشاح
قطف اسمها من ياسمين، فيارفّ الفراشات ترفق جناح
طرفة بال غادتي، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح(٤٢) .

(٤٠) مقدمة جلنار: انظر: لبنان الشاعر، ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٤١) السابق ص ١٨٠، وقارنه بقول فاليري: إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع، إن الشاعر، من يستطيع النظم ساعة يشاء، ومن الخطل القول بأن الشاعر منفعل لا فاعل. المرجع ذاته ص ١٥٧-١٥٨ .

(٤٢) سعيد عقل- «نيانار» المكشوف (بيروت)، العدد ٢٩٢، سنة ١٩٤١، ص ١ .

فالجمل - كما ترى - قصيرة مركزة، تميل إلى إنشاء المعاني أكثر مما تميل إلى تفسيرها أو تأكيدها، وتنأى عن الربط المنطقي الواضح، حتى لا نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه، رغم أن لغتها - في مجملها - لغة صورية غير مباشرة. بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لرأيناها جميعًا جملاً خبرية حذف فيها المخبر عنه، إيثاراً للتركيز الأسلوبي فيما لا يضير حذفه وقد يفيد.

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف سنة ١٩٤١م ثم أعاد الشاعر طبعها في ديوانه «رندلي». وندهش كثيراً إذا علمنا أن معظم الصور الشعرية في الأبيات السابقة وفي غيرها من أبيات القصيدة قد مسها قلم الشاعر بالتغيير، حتى ظهرت في الديوان على نحو يختلف كثيراً عما كانت عليه. قارن هذه الأبيات التي وردت في الديوان بالأبيات السابقة، ولاحظ مدى ما طرأ عليها بعد أن عاودها الشاعر بالنحت والتنقيح:

أطيب ما في الطيب، أغوى من الإغواء، أنقى من مطل الصباح
كانت فكان الحسن، وازينت ملد، وغنى حول قد وشاح
قطف اسمها من ياسمين، فيا فراشتي مهلاً برف الجناح
خاطرة البال «نيا» ، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح[٤٣]

وتكاد تكون ألفاظ القوافي هي الأثر الوحيد الباقي من النص الأول. ومع ذلك نلاحظ أن الأبيات في صورتها الجديدة أكثر جنوحًا إلى التجريد وأقرب إلى الدقة الفنية، ولعل الشاعر قد أحس بما في قوله «أجمل ما في الأرض» من تقليد وتقرير ومبالغة، فعدل عنه إلى القول بأنها «أطيب ما في الطيب» وبهذا تحولت الحبيبة من كائن مادي متحيز إلى طيب يشم ولا يلمس، كما لعله أحس بالتنافر

(٤٣) سعيد عقل: رندلي (ط٣ سنة ١٩٦١، المكتب التجاري، بيروت، ص ٧٨) .

بين الغواية ونقاء الصباح فعدل عن «أغوى من تجلى الصباح» إلى «أنقى من مطل الصباح»، وإن كان التنافر لم يزل تمامًا؛ لأن الشاعر قد أبى إلا أن يضع بين صورتي الطيب والصباح صورة جديدة يرى فيها الحبيبة «أغوى من الإغواء» مع أن هناك نوعًا من المفارقة بين هذه الصورة ولاحقتها.

ولا نريد أن نطيل في تفصيل هذه الظاهرة؛ لأننا لم نقصد غير تقديم نموذج يمكن تطبيقه على بقية أبيات تلك القصيدة، وغيرها من قصائد الشاعر. وليس شك أن هذه الطريقة في تعقب أطوار قصيدة ما، هي خير ما يوضح مدى معاناة الشاعر لألفاظه وصوره، وهي معاناة تذكرنا «بملارميه»، الذي كان يعتبر القصيدة «رمية نرد Un Coup de Dés» يعالجها الشاعر حتى يوفق إلى الكلمة والصورة الموائمتين(٤٤).

٣- تجريد الصورة:

إن أبرز ما يتميز به الأداء الشعري عند «سعيد عقل» اعتماده بصفة أساسية على الصورة التجريدية، وهي صورة يتبادل فيها الحس والفكر والمادي والمعنوي، وتنهار فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء والمعاني لتشكلها من جديد تشكيلاً ذاتيًا مثاليًا.

ومن أهم الوسائل التي يعتمد عليها الشاعر في تجريد صوره:

أولاً: إيحاءات الألوان: وسعيد عقل في هذا يستفيد مباشرة من نظرية العلاقات الرمزية، فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة، بل هي شتيت من الإيحاءات والمعاني المبهمة، ومن ثم كان يصعب عليه أحيانًا أن يحدد نوعية اللون الذي يتحدث عنه، إذ كيف يمكن تحديد المجردات:

في الغيب لون هاجع لم يفق بعد، ولا هم به في بواح
لا برتقالي ولا أبيض، أغنية من الزلال الصراح(٤٥).

---

(٤٤) انظر: A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 161 .

(٤٥) رندلي - قصيدة بعنوان: «نيانار» ص ٧٩ .

واللون الأبيض أسخى الألوان إيحـاء في نظر الشاعر، وهـو لذلك يكثر منه متفننًا في إيراده بطرق وأوضاع شتى. **فتارة** يستخدمـه وصفًا لما من شأنه أن يكون محسوسًا وإن لم يكن كذلك في نظر الشـاعر، «كاليخت» الذي يتخذه رمزًا لرحلة مثالية:

يا يختها الأبيض، أقلع بنا(٤٦) .

وتارة أخرى يصف به معنى أو فكرة مجردة، وذلك كثـير في حصاد الشاعر. ومن نماذجه قوله عن المجدلية:

وتلوت في مهدها، فكرة بيضاء، مخضوبة بوهج ولذة(٤٧) .

وطورًا ثالثًا يستخدمه على سبـيل التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى، أو يشير إليـه بذكر ما يستلزمـه من مدركات بصرية دون أن يصـرح به، كقوله من قصيدة بعنوان «تضحك لي»:

لـلأبيض الآن سـنى آخـــــر — في الحـــجـرة الضـليلة الموعـد
كـأنما الأشـياء فـي قـهـقـرى — إلـى ثوان مـن صـــبـــا أودد
زنابـق في ضـــحكة فــالتــقط — يا جــفن من ضــحكتـهـا وازدد
تلـقنـي يايـد كـــيف الـهـــوى — وكـــيف سـجـن النغم المفـرد(٤٨)

فالشاعر في البيت الأول يذكر الأبيض صراحة ثم يعود إليه في البيت الثالث ليشير إليه بذكـر ما يستلزمه، نعني الزنابق التي هي بطبيعتهـا بيضاء، وقد اختلف مفهوم الأبيض في تلك الحالة عن مفهـومه العادي، إذ لم يعد لونًا يبصر بل أصبح

(٤٦) المصدر السابق ص ٩٣ .
(٤٧) المجدلية ص ٤٩ .
(٤٨) رندلي، ص ١٢٠ - ١٢١ .

زنابق تقتطف باليـد، ثم تحول إلى نغم سجين. فكأن هذا اللون قـد غدا على قلم الشاعر وفي لحظة واحدة موضوعًا للبصر واللمس والسمع معًا!!

ونضـيف أن هذه الإيحـاءات اللونية، إنما هـي - فـيما نـحسب - مـحض انطباعات ذاتية غـير ملزمة، وربما رأى شاعر آخر غير ما رآه «سـعيد عقل»، ولعل ثالثًا يرى غير ما رأياه وهـكذا. ولهذه النظرة ما يدعمها من الناحية النفـسية، فقد عرض «سيريل بيرت - Cyril Burt» في كتابه «كيف يعمل العقل How the Mind Works» لصنف من الناس يمكـن تسمـيـته بالصنف الربـطي، وهو الذي ينظر إلى الأشياء لا من حـيث هي، ولكن من حيث ما تثـيره في نفسه من ذكـريات. كما علق «بوزانكويت Bosanquet» على هذا الصنف بقـوله: «رغم أنه قـد يـبدو من الصحـيح أننا نربط شعـورنا باللون الأحمـر بصور الدم والنار، أو شعـورنا باللون الأزرق بصـورة السمـاء، فإن لدي شكوكًـا قوية فـيمـا إذا كان ينبـغي أن يدرس ارتباطهما حقًا بوصـفه ارتباطًا أساسيًا»(٤٩) . وهذا حق لأن أمثال تلك الارتباطات اللونية فردية مـحضة، ترتبط بذكريات وأحداث ومواقف خـاصة، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق في كل الحالات.

ثانيًا: التشكيل الذاتي للصورة الشعرية: أما ثانيـة الوسيلتين اللتين يعتـمد عليهـما الشاعر في تجريد صوره، فهي ذاتية العلاقـات التي يقيمها بين عناصر هذه الصور، فالصورة الشعرية لدى «سعيد عقل» ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية، ولكنها بالأحرى تشـكيل جديد لهذا الواقـع، وصياغـة ذاتية لعناصـره الحسيـة والمعنوية، بحيث تغدو مـفردات الطبيعة رمـزية نفسية لا وجود لهـا إلا في المخيلة، وبحيث تلتئم جميعًا لتخلق الإحساس الذي يعيشه الشاعر(٥٠).

(٤٩) انظر: د. عز الدين إسمـاعيل: الأسس الجمالية في النقـد العربي (ط١، دار الفكر العربي سنة ١٩٥٥م، القاهرة) ص ١٠٧ .

(٥٠) هو في هذا يقترب مما دعاه «جيد» بالتفكك الخلاق في الصـورة. انظر: إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ص ١١٤ .

ومن بين الأدوات التي يتكئ عليها في تحقيق هذه الغاية: تراسل معطيات الحواس، وغالبًا ما يكون هذا بين الأصوات والألوان والعطور كلها أو بعضها، فالهوى عنده أغنية أطيب من الشذا:

هواك يا شاعري أغنية الخاطر
أطيب، أشهى، ألذ من شذا عابر(٥١)

أما الصوت فلا عجب أن يصبح ملونًا:

من أجلها يحب لون الصوت.
والبوح والهوى(٥٢) .

وكأنه هنا يلمح نظرية «رامبو»، التي خلع فيها على الأصوات المتحركة ألوانًا، فللصوت في نفس الشاعر وقع يشبه اللون، وهو من أجل ذلك لا يجد غضاضة في أن يجعل للصوت لونًا بغية الإيحاء بهذا التشابه النفسي.

على أن الشاعر لا يكتفي في تشكيل الصورة بتراسل معطيات الحواس؛ لأن هذه الوسيلة - مهما كانت قيمتها التجريدية - لا تزال في نطاق المحسوسات، ومن ثم نراه كثيرًا ما يلجأ إلى تبادل مجالات الإدراك ذاتها ما بين معنويات ووجدانيات ومحسوسات، فالحبيبة في نظره لا تبقى مجرد كائن مادي، بل تصبح خاطرة تمر بالبال، كما أن العود لا يظل مجرد آلة وترية تبعث النغمات والإيقاعات بل تغدو معزفًا للمحال:

خطرت لي في صحو بال أم رواها وهم الخيال
أم شجى العود لحنه فمضى يعزف المحال(٥٣)

(٥١) «أجمل منك ؟ لا» ص ١١٢ (قصيدة زهو) .
(٥٢) المصدر السابق ص ٨٢ (قصيدة: أختها) .
(٥٣) قصيدة «لربما» من ديوان «رندلي»، ص ٦٦ .

أما الهدأة التي يجدها الإنسان ولا يحسها إحساساً ذوقيًا، فقد أضحى لها على قلم الشاعر مساغ الماء الزلال:

فتعافت دنيا، ولم تهدأ الهدأة الزلال(٥٤)

ولعل في وصف الهدأة بالزلال ما يسلمنا إلى ظاهرة أخرى نجدها تتردد كثيراً في شعر «سعيد عقل»، تلك هي: غرابة العلاقات التي تربط بين عناصر الصورة الشعرية، ذلك أن اعتماده على تراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك أتاح له- كما أتاح للرمزيين - أن يستمد جزئيات الصورة من منابع تبدو متباعدة لا يجمع بينها سوى شعوره الذاتي، وأن ينقل مفردات العالم الخارجي من مواطنها المعهودة ترفعًا عن التعابير المألوفة التي فقدت إيحاءها بكثرة الاستعمال. ومن ثم قرأنا في شعره كثيراً من العبارات الوصفية التي يقترن فيها الوصف البعيد بالموصوف البعيد، «كالحسن المغلق»، و«الجبين الرحب»، و«العبير المحال» و«الزهر ذي الخصر» و«الوجع الأطيب» و«الفم المبتكر» وغيرها(٥٥). كما قرأنا عديدًا من الصور التي تنساب على نحو يذكرنا بطريقة التداعي الحر التي سبق أن أشرنا إلى أصولها في شعر «رامبو»(٥٦). فلنتأمل هذا المقطع من قصيدته «قبلك ما كان في الوجود»:

قبلك ما كان في الوجود
أكان هذا البنفسج
يسند من خصري الميود
فأهزج

---

(٥٤) المصدر السابق ص ٦٧.

(٥٥) انظر على التوالي صفحات: ١٢، ٢٩، ٥٥ من ديوان «رندلي» والصفحات: ٣٥، ٦٩، ٨٨ من ديوان «أجمل منك؟ لا» وقارن ذلك بتعابير «مالارميه»: الليل الأبيض. العمق الأفعواني. الصمت البخيل. انظر: **Bowra, The Heritage, P. 8-9.**

(٥٦) انظر نموذجًا لهذا التداعي في: **Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.**

أضرب نجمًا بدملَج

أطير في الريح لا أعود؟(٥٧)

أليست العلاقات بين جزئياته وصوره علاقات ذاتية بحتة؟ إذ كيف يتأتى للبنفسج أن يسند خصر الحبيبة، ثم كيف يترتب على ذلك أن تضرب هذه الحبيبة النجوم بدمالجها أو تطير في الريح؟ على أن وراء هذا التداعي شبه وعي بعناصر الصورة وعلاقاتها، فكأن الشاعر يريد أن يوحي إلينا بأن الحب جوهر الوجود، ومنه تستمد الطبيعة معناها، وبه يمتلك المحب قوة الاعتلاء على مفرداتها وظواهرها حتى لتصبح النباتات والنجوم والرياح طوع مشيئته، وربما دل هذا على أن إدراك «سعيد عقل» للمذهب الرمزي كان إدراكًا ظاهريًا إذا تغلغلت فيه لم ينكشف عن ذلك الذهول العميق الذي تشف عنه النماذج الرمزية الحقة.

ومما يؤكد دعوانا هذه أن كثيراً من صوره التي تبدو للوهلة الأولى ظليلة أو مبهمة ليس مرجعها في الواقع إلى غموض موضوعاتها النفسية والكونية، بل مرجعها إلى غلو لفظي يتجلى أوضح ما يكون في التجاء الشاعر إلى الصورة التعليلية التي يقف فيها عند وجه الشبه الحسي لا يتعداه. تأمل كيف يعلل لبزوغ الشمس:

تبزغ - سائلها لماذا؟ - الشمس

هل خافت الحلوة أن تدمع

مدت إلى الجفن يدًا في لمس

فطارت الشمس عن الأصبع؟(٥٨)

فرغم الأضواء التي تنبعث من هذه الصورة لا يستطيع منصف أن يقول فيها أكثر من أن الشاعر يريد أن يخلع على الحبيبة أسنى هالات الجمال بطريقة تكاد

(٥٧) ديوان: «أجمل منك؟ لا» ص ١٠٣ .

(٥٨) من قصيدة «أختها» المصدر السابق ص ٨٣ . وانظر كذلك من نماذج التعليل المبني على المبالغة ، قصيدة «نحت»، وقصيدة «خمر العيون» ص ٦٣ - ٧٣ من ديوانه «رندلي».

تكون برهانية، لأنها إذا كانت المنبع الذي انبعثت منه الشمس، فلا عجب أن تكون أضوء من الشمس وأسنى بهاء. وتلك محصلة هينة القيمة فضلاً عما فيها من غلو وتعقيد مبعثه التركيب اللفظي وليس عمق الفكرة أو الشعور.

٤- نماذج الرمز عند سعيد عقل:

ونعني بالرمز هنا ما هو أكثر من الاعتماد على إيحاءات الألوان وتراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك؛ لأن هذه وسائل قد تنتج الصورة الجزئية- كما قدمنا - وقد تتسع لتغمر مجموعة من الصور المركبة، كما قد تمتد لتضم القصيدة كلها. والاختلاف بين الحالات الثلاث ليس بالضرورة اختلافًا في النوع بقدر ما هو تفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد.

والرمز عند «سعيد عقل» يتجلى في وضعين رئيسيين: فهو تارة صورة شعرية مركبة، وهو تارة أخرى إطار كلي للقصيدة تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور، وإيقاعات، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز في الحالة الأولى «الرمز الجزئي» كما يمكن أن ندعوه في الحالة الثانية: «بالرمز الكلي».

والرمز الجزئي ضيق الإيحاء بطبيعته(٥٩) ، ولذا حرص الشاعر على أن يحيط هذا النوع من رموزه بهالة من الصور الظليلة، فالحلم من أبرز الرموز الجزئية التي تتردد في كثير من قصائده، ولكنه حين يستخدمه يضعه في بيئة من الصور المكثفة التي تصل به إلى مرتبة التجريد، وهو ما نرى نموذجًا له في قوله:

يا هناء اللون، يازيغه ... في فم بالصحو يأتزر
مؤنق الحسن، حيّ الندى ... هشّه للحلم مبتكر(٦٠)

---

(٥٩) انظر لتفصيل الرمز الكلي على الرمز الجزئي:
Elder Olson, Critics and Criticism, Ancient and Modern, P. 588 .

(٦٠) «رندلي»: قصيدة «نحت» ص ٦٤ .

فالحلم هنا لا يقف عند حدود المعنى الدلالي لتلك الكلمة، وما أراد به الشاعر سوى أن يضفي على فم الحبيبة ظلاً مبهمًا يخرج به عما تعود الناس أن يصروه في الأفواه من ألوان وأبعاد. وكأن الحبيبة - فيما يتخيل الشاعر- تقف على الحافة بين الواقع والوهم، تمامًا مثلما يقف الحلم على الحافة بين النوم العميق واليقظة رمزًا لمعنى تجريدي لا يتسنى الظفر به عن طريق الحس:

حلم إن يلح فغص وعرج على الكرى　　عبث ضمه، ومد ذراعيك مفترى[٦١]

أما الرموز الكلية عند «سعيد عقل» فكثير منها - فيما نحسب - يدور حول تجارب الخلق الفني، وكيف يراود الشاعر خواطره وأحلامه المثالية البعيدة المنال، وكيف تراوغه هي حتى تسكن إلى ثوبها الشعري: اللفظة والصورة والبيت، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من معاناة، هي معاناة الخالق الفنان الذي يبرأ الجمال أو هي معاناة «الكدح الأبجدي» كما يسميه الشاعر .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن جمال الرخام والمرمر هو - فيما يرى الشاعر- نموذج للحسن الذي يبدعه صانعه بجهد النحت والأزميل، وكثيرًا ما كان يرمز بذلك إلى عملية الإبداع الشعري وما يصحبها من مكابدة[٦٢]. ففي قصيدته «على رخامة» نراه يتخذ من «مركيان» أو الرخامة الفريدة بين التلال والجبال رمزًا كليًا لحبيبة مثالية لم يبح بها لسان ولم تتجسم في مادة؛ لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى إليه الحس ولا يدركه - ذلك ما تقوله مركيان عن نفسها:

أنا مركيان الخيال　　أنا مات بعدي الجمال
وللصحو شهقة طفل عليّ　　ودمع سجال

(٦١) المصدر السابق، قصيدة «ترحيب» ص ٧٥ .

(٦٢) قارن ذلك بما يراه «مالارميه» من أن الألفاظ بمثابة الأحجار الكريمة في وحدة البناء الشعري .
A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 157 .

عبير، عبير، فلِمْ بتّ | وحدي العبير المحال
ولم قلق في الغصون | وللزقزقات انشغال
أما لمروري ذكرى هنا | أو خيال خيال
لأجلي كان الوجود وجودا | ، وكانت ليال(٦٣)

ترى هل يتحدث الشاعر حقًا عن حبيبة تنتمي إلى عالم البشر؟ إن حديثه عنها - أو حديثها عن نفسها - ينفي كل السمات الواقعية التي يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم، فهي بعيدة المنال، بل هي مستحيلة، وهي وهمية غير متجسدة إلى حد أن مرورها لا يترك أثرًا حتى مجرد الذكرى، ثم هي علة الوجود وحقيقته ولولاها ما كان الوجود وجودًا. ترى هل يرمز الشاعر بتلك الحبيبة إلى حقيقة الوجود وجوهره المطلق؟ أم تراه يرمز بها إلى الخاطرة الشعرية التي يحلم بها ولا يدركها؟ إن المفارقة بين الافتراضين ليست بعيدة على أية حال، مادمنا نعلم أن حلم الشاعر إنما هو حلم بهذه الحقيقة المثالية التي هي موضوع العمل الشعري عند «عقل» مثلها كانت موضوعه عند «مالارميه»، والرمزيين بعامة(٦٤) . وربما كانت نهاية القصيدة ترشيحًا لفهمنا هذا، فإن «مركيان» - أو الرخامة الوحيدة بين التلال- حين يدعوها الحبيب أو الشاعر تهجر الربى والجبال طائرة إليه، وكأنها كانت في القفر جمالاً غفلاً يبحث عن الشاعر الذي يصوغه وينفث فيه الروح:

تلال، سدى يا تلال | استلنت وهلت الظلال
فما أنت بعد ضريحي | وإن كنت أبهى التلال
ضريحي شعر حبيبي | أطير إذا ما يقال

(٦٣) «على رخامة» ديوان رندلي ص ٥٣ - ٥٥ .

(٦٤) كان «مالارميه» يعتقد أن خلف أي شعر يكتبه ينبغي أن يوجد نوع من المثال كما كانت الرمزية عمومًا نوعًا من التصوف الفني ذي النزعة الميتافيزيقية ، قارن سعيد عقل، وانظر:
Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 11-12 .

فكأن الخلق الشعري هو المجال الوحيد الذي يمكن أن تتجلى فيه هذه الحبيبة المحالة أو هذه الحقيقة المثالية المنشودة، وبدونه يتعذر التحديق فيها أو الاقتراب منها. ولا نريد أن نطيل في تفصيل هذا التفسير الذي نقدمه لبعض قصائد الشاعر، يكفي أن نراجع قصائده المعنونة: «قصر الحبيبة» ، و«نجوم»، و«نحت»، و«لربما» و«القمر» و«اليخت الأبيض»، و«ماذا؟ انتهى كل شيء»[٦٥] لنرى أنها جميعًا أقرب إلى أن تكون محاولات في الخلق الشعري الذي ينشد الحقيقة أو المثال موضوعًا له، والذي يقترن فيه الإبداع بالجهد الشبيه بجهد النحات في برء تمثاله من الرخام الغفل، ولعل مما يؤكد حدسنا هذا أن الشاعر نفسه كان يشرح قصائده في المجالس الخاصة مؤكدًا أن «الحبيبة التي يتحدث عنها لا تمثل ذاتها، وإنما هي رمز للحياة أو الحقيقة، وأن ترجيه لها، واعتلاله بها، هما رمز لتوق الإنسان للحقيقة واليقين»[٦٦]. وهنا نلمح في وضوح أثر الفلسفة الأفلاطونية في تفكير الشاعر وامتزاجها بالمثالية الرمزية، وهما تفسير ما يبدو في نتاجه من نزعة إلى تظليل المادة بالفكر، ورد الواقع المتكثر إلى الجوهر الواحد، على نحو ما رد أفلاطون صور الوجود الحسي إلى عالم المثل الكامل، وتلك نظرة فطن إليها الكاتب الفرنسي «جاك بيرك» حين وجد أن «رندلي» - حبيبة الشاعر التي سمى بها ديوانه - آتية في وقت واحد من سماء أفلاطون وغوطات دمشق، وهو يعني بهذا ما في نتاجه من جنوح إلى توحيد الواقع بالمثال، والمادة بالحقيقة المجردة[٦٧] .

---

(٦٥) جميع هذه القصائد من ديوانه «رندلي» وهي في الصفحات الآتية على التوالي ١٧ و ٣٩ و ٦٣ و ٦٦ و ٨٧ و ٩٣ و ١٠٩ .

(٦٦) انظر مقالاً لإيليا الحاوي بعنوان: سعيد عقل ما له وما عليه ، الآداب، يونيو سنة ١٩٦١م ص ٤٤ .

(٦٧) **Préface de Jaques Berque, Anthologie de la littérature Arabe Contemporaine, (1964), P. 22 .**

(ب) صلاح لبكي والتأثر المذهبي الحر:

ويمثل الشاعر اللبناني «صلاح لبكي» الشطر الثاني من الاتجاه الرمزي الخالص أو شبه الخالص، والاختلاف بينه وبين «سعيد عقل» ليس اختلافًا بين منزع شعري وآخر بقدر ما هو تفاوت في درجة تأثر كل منهما بالمذهب الرمزي، فبينما راح الأول يلهج بالنظرية الرمزية جاهدًا في استخدام وسائلها الفنية، حرص الثاني على الاحتفاظ لنفسه بقدر من الحرية مع استلهام روح المذهب وأصوله العامة. ومن ثم كان الفارق بينهما هو الفارق بين الاحتذاء والتأثر الطليق، وإن اتفق الشاعران بعد ذلك في جنوحهما المشترك إلى استبطان الواقع واستشفاف الرؤيا الكلية من خلاله وفق ما كان يحاوله الرمزيون.

ولقد سبقنا إلى تسجيل هذه الملاحظة «فؤاد كنعان» في المقدمة التي صدر بها «لبنان الشاعر» حين قال: لعل أول ما يسترعي انتباهك وأنت تهم بشعر اللبكي أنه لم يحاول قط أن يستن لنفسه نهجًا محددًا في الشعر، ولا أن يسوق إليك قمقمًا من النظريات يحبسك فيه ويحبس نفسه»[68] بما أن «صلاحًا» نفسه قد اعترف بهذه الحقيقة اعترافًا صريحًا إذ قال: لا أؤمن بالنظريات الشعرية، وأنا لا أتبع في النظم خطة معينة، ولا أخضع لقواعد موضوعة ومحددة والشعر يكون جميلاً إذا كان مغمورًا بطراوة البداهة»[69] . على أنه إذا لم يكن قد ألزم نفسه بالنظرية الرمزية مذهبًا، فقد ترك لها الحرية في أن تستلهم فلسفة هذه النظرية وخصائصها الفنية. ولنوضح هذا ينبغي أن نلقي نظرة سريعة على مفهوم الشعر عنده مقارنًا بالمفهوم الرمزي.

١ - المفهوم الشعري:

والشعر عند «صلاح لبكي»: حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرف هناك، حكاية اتساع الحياة في مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة.

---

(٦٨) مقدمة فؤاد كنعان «لبنان الشاعر»، تأليف صلاح لبكي (بيروت ١٩٥٤م ص٤) .

(٦٩) صلاح لبكي: المكشوف، السنة الخامسة، العدد ١٨٨ سنة ١٩٣٩م، ص ٤ .

هنالك حـالة شعـرية، هي الحالة التـي تتعطل مـعهـا إلى حد مـا القوى المدركـة الواعية. . حالة انعتاق النفس من كل المشـاغل، وتكاثف الحياة الروحية إلى أقصى حدود الاستسلام للأحلام، والتأمل في الصور التي يبتدعها الخيال»(٧٠) .

أما تقـييـده للحالة الشـعرية بتـعطيل القوى المدركـة، فهو قـريب من فكرة اللاوعي عند «سعيد عقل»، كذلك لا يختلف حـديثه عن الاستسلام للأحلام عما كان يراه «بودلير» من أن الحلم ليس نقيضًا بـسيطًا للواقع، وإنما هو معادل التجربة في بصيرة الشاعر، أو ما كان يراه «رامبو» من وجوب بناء مادة الشعر بناء حيًا كما تتمـثل في الأحلام(٧١) . على أن هناك فـارقًا بين دعـوة سعيـد عقل إلى جـعل اللاوعي منبعًا للحالة الشعرية ودعوة «صلاح لبكي» إلى تعطيل القوى المدركة؛ لأن تعطيل الإدراك عند أولهما إلغاء كامل للوعي، بينمـا هو عند ثانيهما تخدير جزئي لا يصل إلى حد الإلغـاء، وعلى حين يستـبعد الأول كل عناصـر الوعي من فكرة وعاطـفة وصورة يـحتفـظ الثاني بتلك العناصـر على تفاوت فـي قيمـتهـا عنده، فالصورة- فيما يرى - «قوام الشعـر، وهي ليست بحاجة إلى الكلام لكي نتمثلها. الصور إن هي إلا حالات نفسية حقيقية واقعية تطيق الانفراد عن اللفظ إلى حد أن الصعوبة ليست في عزلها عنه بل في إيجاد الكلام للتعبير عنها»(٧٢) .

وليس هذا هو الفارق الوحـيد بين مفـهومي الشعـر عند الشاعرين؛ لأنهـما مثلمـا اختلفا في تقدير قـيمة الصورة وأثرهـا في القصيدة، اخـتلفا في النظر إلى عاطفة الشاعر وإلى أي مدى ينبغي أن تبـرز في نتاجه. ولعلنا لم ننس أن «سعيدًا» كان يعتبر العاطفة «صنم النظامين الأفذاذ» وأن شعـره كان يستعير من المرمر جماله وبرودته، أما «صلاح» فقد وقف في وجه هذا الفقر العاطفي مؤكدًا حق الشاعر بل

(٧٠) صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ٣٤ .

(٧١) انظر : **A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 85, 92 .**

(٧٢) لبنان الشاعر، ص ٣٥ - ٣٦ .

واجبه في أن يعكس مشاعره من خلال عمله قائلاً: وإن أخش على الشعر فمن برودة العاطفة وتجميدها. عندما تضعف العاطفة يفتقر الشعر، والشاعر الذي ينجح في إخماد عاطفته يكون قد تخلى عن أبلغ وسائله»[٧٣] .

وربما بدا بعد هذا العرض المقتضب أن «صلاح لبكي» أكثر اعتدالاً في قبول النظرية الرمزية وتكييفها بما يبرز شخصيته الفنية ولا يطمر مشاعره وأشواق روحه، وأنه كان كذلك أكثر جنوحًا إلى الاهتمام بمضمون القصيدة من عواطف وأخيلة، على حين توفر صاحبه «سعيد عقل» على الصياغة الشعرية ينحتها ويصقلها بغية استنباط كل قيمها الإيحائية - وتلك حقيقة لم يتحرج «صلاح» في الإفصاح عنها حين قال: إذا كان الشكل يلعب الدور الأهم في الفنون الشكلية، فالمضمون هو قوام الفنون الأدبية»[٧٤] .

ذلك مجمل المفهوم الشعري عند «صلاح لبكي» يقترب في جوهره من روح المذهب الرمزي. فإلى أي مدى التزم الشاعر بذلك المفهوم خلال الممارسة الشعرية والتطبيق؟

٢- تخطي الواقع واستشراف المثال:

إن التجربة الرمزية كما تبدو في شعر «صلاح لبكي» ليست إلا محاولة الذات للتغلغل في قلب الحقيقة دون أن يمسها ابتذال الواقع، واستبطان المحسوس للصول منه إلى الوحدة الكلية التي ترتد إليها مظاهر الوجود وأعراضه. وهي محاولة تشبه ما كان يطمح إليه «سعيد عقل» مع فارق أن «صلاح لبكي» أمكنه التخلص من بعض رواسب النظرة الشكلية إلى الجمال، تلك النظرة التي وقفت «بسعيد عقل»- أحيانًا - عند تناسب الأضواء والخطوط والألوان في الواقعة المحسوسة، وأن تجاربه - تجارب صلاح - كانت تنبض بأنين ذاتي وكآبة مبهمة

(٧٣) المرجع السابق ص ٣٨ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٢٧ .

غامرة جعلت شعره أقرب إلى قلب المتلقـي ومشاعره، بينما انطوت عواطف زميله تحت كثافة الألفاظ وبريقها الأملس.

ويتضح ولع «اللبكي» باستبطان المحسوسات واستشفاف الوحدة الكلية من خلالها لو ألقينا نظرة على قصيدته «ليت»، وفيها يتمنى أن يستوعب الأنغام والألوان والطيوب وشتى مظاهر الطبيعة حتى ينفذ منها إلى الجمال الأزلي:

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليل
وأملى العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهي طيب التلول
يتلقاني ويرمي بي في حضن خليل
نسم من صدر صنيني ومن رحب سهولي
ليت لي أن أطوي الآجال جيلاً بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهي في الأصول
والأساطير متى قامت وغنت في العقول
وربيع الأرض يفتر عن الزهر الطليل
بندى أول فجر ذر في أفق بتول
وأضم الحسن في صدري مدى الدهر الطويل(٧٥)

فالشاعر يدرك أن أولى درجات الإحساس بالوجود هي التعاطف معه تعاطفًا حميمًا، ومن ثم لا يقنع بأن تصافح حواسه مظاهر الطبيعة دون أن يستوعبها - كما يقول - ليصل إلى مصدرها الأول، ثم هو - فوق ذلك - لا يكتفي بأن يعيش في

---

(٧٥) صلاح لبكي: مواعيد (ديوان شعر)، منشورات دار المكشوف، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٣، ص ١٦-١٧.

حدود حاضره الزمني العارض، بل يود لو انفلت إلى الماضي- أو قل إلى المثال الخالد - حيث يستشرف الجمال الأصيل، حين كانت الأساطير تقوم في العقول مقام الحقائق، وحين كان الكون ما يزال في غضارته البكر يستقبل أول فجر وليد. هل لنا أن ندعي أن تلك النظرة المتعاطفة مع الطبيعة تستلهم ما كان يراه فرلين من أن الطبيعة معين لا ينضب من الرموز، وأن إدراكنا لها إنما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا؛ إذ إننا لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها؟(٧٦)

ونضيف أن نظرة شاعرنا إلى الحب - وهي تجربة تستغرق الكثير من شعره- ليست إلا امتدادًا لهذا المستوى التجريدي الذي يبصر من خلاله الأشياء، فالحب عنده ليس حبًا عاديًا يؤججه طمع الوصال ويطفئه الحرمان. كما أن الحبيبة ليست امرأة من دم وأعصاب، بل هي - كما يقول فؤاد كنعان في مقدمة لبنان الشاعر- «عالم فوقاني نسجه خيال الشاعر من أبهى أحلامه»(٧٧) ، أو هي كما يقول الشاعر ذاته:

أنت طيب من الزهر	لست من طينة البشر
أنت من دفقة الضياء	على موجة السحر
نغم أنت واحد	مفرد النهج والوتر
أنت لون لم ينسج	الظن أحلى ولا أسر(٧٨)

وإذا كانت الحبيبة هكذا: مزيجًا من الطيوب والأنغام والألوان، وليست جسدًا ينبض في عروقه الدم البشري، فإن في هذا ما يدعونا إلى بعض الحذر ونحن نتلقى قصائد «اللبكي» العاطفية؛ لأن التجربة العاطفية فيها أقرب إلى المغامرات الروحية، كما أن الحبيبة فيها أقرب إلى أن تكون رمزًا لفكرة مثالية.

---

(٧٦) انظر: لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، جـ٢، ص ٤٦٦-٤٦٧ .

(٧٧) انظر: مقدمة «لبنان الشاعر» لفؤاد كنعان، ص ٩-١٠ .

(٧٨) قصيدة: «أنت» من مجموعته الشعرية «مواعيد» ص ٤٥، وانظر كذلك قصيدته «أغنية»، المصدر ذاته ص ٣٩-٤٠ .

٣- التراسل والتداعي في تشكيل الصورة الشعرية:

يستخدم «صلاح لبكي» في تشكيل صوره الشعرية ما يستخدمه الرمزيون من وسائل، فهو يسمع - ولو بطريق التمني - النغمة تنبعث من الضوء الندي:

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليل[٧٩] .

وهو يحس في الشذا ما يحسه في اللون الأزرق من ارتياح وسعة وهدوء:

أما حبيبي فهو ذاك الشذا ... كأنه طيف الهنا الأزرق[٨٠]

وقد انتهى به المطاف إلى أن يجد في الطيب - مثلما وجد سعيد عقل في الألوان- معنى مثاليًا لا يفنى ولا يمحى:

إذا يموت الورد لا يمحى ... إلا السنا واللون والرونق
ويخلد الطيب، فإما جرت ... ريح الصبا من جانب يعبق[٨١]

❁❁❁

على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند «اللبكي» ليس فقط اعتمادها على تراسل الحواس - وإن رأينا طرفًا منه في النماذج السابقة - بل اتكاؤها بصفة خاصة على المزاوجة بين عالمي: الحس والمعنى وإضفاء صفات أحدهما على الآخر حتى ليبدو شعره منتقبًا بظلال شفافة يتجاور خلفها الواقع والوهم، والمادة والمثال، فيما يشبه الرؤيا أو الكشف الفني - يقول من قصيدته «رسالة»:

ياهاجري، أين الزمان العتيق ... وموعد حلو وعهد رفيق؟
أيام روّينا الليالي منى ... والضوء في أقصى الفضاء السحيق

---

(٧٩) المصدر السابق ص ١٦ .

(٨٠) المصدر السابق ص ٣٢ .

(٨١) المصدر السابق ص ٣١ .

تعبث بالصبح مواعيدنا ... فالصبح فيما نتمنى.. غريق
أيام ينهلّ على رغبة ... منا فضاء بالضياء الدفيق
أو يختفي حرمة أعراسنا ... خلف حجاب من غمام رقيق
أمات ذاك الحب، مات الذي ... سلسل نفسي فجر شعر طليق(٨٢)

ولعله يبدو واضحًا أن الشاعر - منذ البداية - يقيم نوعًا من التعادل غير المقصود بين المدركات الحسية والمعاني الوجدانية، فظلام الليل يرتوي بالمنى، والصبح بدوره غريق فيها، أما الحب - وهو معنى وجداني - فقد أصبحت له القدرة على أن يفجر النفس بالشعر كما يتفجر النبع بسلسال الماء. وكأن كل حالة من حالات النفس تجد من مشاهد الطبيعة ما يرمز لها ويتجاوب معها تجاوبًا هو أقرب إلى الحلول الشعري أو التصوف الفني.

ولقد تبدو الصورة عند الشاعر حسية الملامح باعتمادها على التداعي البصري، الذي تنطلق خلاله الصور دون علاقة منطقية واضحة، ومع ذلك لا يستطيع الباحث - حتى في هذه الحالة - أن يمر بمثل هاتيك الصور دون أن يلمح وراءها واقعًا نفسيًا حيًا، وهو ما يمكن أن نلاحظه بوضوح في قصيدته «سكري» ويرمز بها إلى «الشاعر» أو «العمل الشعري»:

تمرّ بي أخيلة ... هائمة وصور
دائرة في خاطري ... وخاطري منذثر
فمن هنا ومن هنا ... هياكل تنتشر
ومقل مطفأة ... يغيم فيها الحور
ومقل مقفرة ... شاخصة لا تبصر
تهزأ منها شفتي ... وأدمعي تغتفر(٨٣)

(٨٢) مواعيد ص ٦٨ - ٦٩ .

(٨٣) السابق ص ١٩ .

فصور تلك القطعة تنساب في شبه تلقائية تذكرنا بتلقائية «رامبو» حين كان يستبطن ذاته عن طريق الرؤى البصرية التي تنطلق من الذاكرة انطلاقًا حرًا(٨٤) ، فالهياكل المتنثرة والمقل المطفأة والأعين المقفرة الشاخصة تبدو في تتابعها كالمبصرات الخاطفة يلمحها الراكب من نافذة قطار، ومع ذلك ليست هذه الصور حسية محضة؛ لأنها صور لا يراها الشاعر فعلاً، بل تنبثق من رؤاه المختزنة في الذاكرة، تلك الرؤى التي تنشط حين تتعطل القوى المدركة فتطفو على سطحها صور كانت حبيسة اللاوعي أو العقل الباطن، ومن ثم يمكن القول بأن صور التداعي في شعر «صلاح لبكي» ليست حسية إلا بمظهرها، وأنها في النظرة الفاحصة أقرب إلى أن تكون «حالات نفسية حقيقية»(٨٥) على حد تعبير الشاعر نفسه.

بقي أن نشير في شعر «اللبكي» إلى ظاهرة ربما بدت - للوهلة الأولى- غريبة عن الشعر الرمزي، تلك هي الوضوح النسبي الذي يطبع قصائده، وبخاصة إذا قورنت من هذه الناحية بقصائد سعيد عقل، بيد أن هذه الظاهرة نتيجة طبيعية لعدم اتكاء الشاعر على تصفية الشكل الشعري كما فعل صاحبه، فهو لم ينحن على الصياغة نحتًا وصقلاً وإيجازًا وحذفًا ومعاودة، بحيث يبلغ الأسلوب عنده من الكثافة مبلغه عند «سعيد عقل». وهو كذلك لم يكتف - كما اكتفى عقل - بحصر الجوهر الشعري في موسيقى القصيدة بحجة أن الصور والأفكار والعواطف عناصر نثرية واعية، بل كان يؤمن بقدر من التكافؤ - أو قل التفاعل - بين الشكل الشعري ومضمونه، بحيث لا تنطوي المشاعر والأفكار تحت بريق الألفاظ والزخرف الموسيقي. فليس العنصر الشعري في بيت من الشعر، وكأنما هو في إناء أنيق يكتسب منه أناقته. وما الكلمات التي يجمعها الشاعر بمنتهى العناية إلا رموز يضعها تحت أعيننا ليحرك فينا عن طريق الإثارة النفسية بعض التمثلات Representation، ويستحيل إقصاء العاطفة عن الشعر، فهي عنصر من عناصره الجوهرية(٨٦) .

---

(٨٤) انظر في ذلك: **A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 90.**

(٨٥) لبنان الشاعر، ص ٣٥ .

(٨٦) انظر المرجع السابق ص ٣٦ - ٣٩ .

وهذا الوضوح النسبي - أو التظليل الشعري - الذي يسم قصائد «اللبكي» والذي يقع في نقطة بين الوضوح الكامل والغموض المعتم لا يطعن في انتماء الشاعر إلى الأصول الرمزية العامة، ولا ينفي تأثره بها، فليس حتمًا أن يكون مسار المذهب في شعرنا المعاصر مطابقًا تمامًا لمساره في الآداب الأوروبية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه في مطالع هذا الفصل حين تحدثنا عن المفارقة بين النظرية والتأويل، كما أن الشعر الرمزي ذاته لم يكن على درجة واحدة من حيث الوضوح والإبهام حتى يمكن استخلاص مقياس ثابت في هذا الصدد يكون الخروج عليه خروجًا على مبادئ الرمز. وقد كان «فرلين» رمزيًا ولكن شعره لم يكن من الغموض بمكان شعر «مالارميه» أو «رامبو»، وكانت صوره الشعرية ظليلة تختلط فيها الحالة المزاجية بالحلم والواقع والشعور وانطباعات الحساسية بغية تمثيل أخص العواطف. ومع هذا فإن مجرد الإشارة إلى أن هذه الصور «ظليلة» يعني أنها لم تبلغ درجة الوضوح التام[٨٧] ، ويمكن من هذه الناحية مقارنة شاعرنا به، فشعر «اللبكي» شعر الألوان الهاربة أكثر مما هو شعر الألوان البراقة، وهو إن لم يصل إلى حد الإبهام فلم يهبط إلى مستوى التقرير النثري. ولعل تلك إحدى حسناته، ولعلها كذلك أساس كاف لتكون صلته بالرمزية كما صورناها في صدر حديثنا - «صلة التأثر المذهبي الحر».



(٨٧) انظر: لازدواج المبهم بالمحدد عند فرلين:

J. Stewart; Poetry in France and Enlgand, P. 144-146 .

(٢)
الرمزية الميتافيزيقية[٨٨]
أو رمزية ما وراء الواقع

كتب بشر فارس عقب ظهور مسرحيته الرمزية «مفرق الطريق» (سنة ١٩٣٨م) يقول: إن ذلك الأسلوب - ويقصد الأسلوب الرمزي - إنما هو أسلوب انساق له قلمي. ورفت إليه نفسي بعد التحصيل والروية والاجتهاد وإن كان متأثرًا بالرمزية الأولى، ولاسيما بالمذهب الذي خلفته»[٨٩]. ومفهوم ذلك أن في الاتجاه الرمزي عند «بشر فارس»- وهو ما دعوناه بالرمزية الميتافيزيقية - جهدًا ذاتيًا خاصًا، وأنه إن تأثر بالمذهب تأثرًا مباشرًا فلقد أضفى عليه من روح الشرق وفلسفته مسحة صوفية رقيقة تذكرنا بالشاعر الرمزي الألماني «رينر ماريا ريلكه» الذي اتخذ من شعره وسيلة إلى النشوة الصوفية[٩٠]، وإن لم يكن للأول ما للثاني من قدرة على الرؤيا الكونية الرحيبة.

والحق أن رمزية «بشر فارس» ترجع إلى نزعته التجريدية، ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم المتكثر إلى الذات، أكثر مما ترجع إلى حرصه على استنباط القيم الموسيقية والصوتية في لغة الشعر كما كان يفعل آباء الرمزية، أي أن رمزيته نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرية فنية في الأداء الشعري.

---

(٨٨) العنصر الميتافيزيقي أو النفاذ من الواقع إلى ما وراءه أهم ما يميز محاولة بشر فارس في الرمزية ومن ثم كان طبيعيًا أن ندعوها بالرمزية الميتافيزيقية وهي صفة أطلقها باورا على ما في النظرية الرمزية من عناصر غيبية - انظر: **The Heritage of Symbolism, P. 12.**

(٨٩) بشر فارس «في المذهب الرمزي»، الرسالة، العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨م، ص ٧١٢ .

(٩٠) انظر بخصوص ريلكه: **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 96.**

ومما يؤكد هذه الحقيقة أن محور الصـراع في مسرحياته أو جوهر التجربة في شعـره يكاد يتركز حـول معان تجريدية مـحضة كـالعقل والشعـور والجسم والروح والمادة والمثال، وبعبارة واحـدة: حول المفارقة بين حياتنا المنطقية الواضـحة وحياتنا الباطنية المبهـمة. وذلك ما يشير إليه المؤلف في مـقدمته للمسرحـية الآنفة الذكر- وهي مقدمة هامة لفهم اتجاهه الرمـزي- إذ يقول: ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضـمر، وتدوين اللوامع والبـواده بإهمال العـالم المتناسق المتواضع عـليه، المختلق اختلاقًـا بكد أذهاننا، طلبًا للعالم الحقيقي الذي نضـطرب فيه رضينا أو لم نرض: تدهشنا ظواهره وتروعنا بواطنه، وتعـجزنا مبادئه - عالـم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك، إلى مـا يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشـترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح»[٩١].

وإذن للعالم الحقيقي في نظر بشر فارس طريقان يتفقان حسب الغاية: تخطي المحسوس، والانعطاف تجاه حياتنا الباطنية بكل ما فيها من مجاهل وأعماق، أو قل إنهما جناحان لعملية واحدة؛ لأن تخطي المحسوس يتم في الآونة التي تنطوي فيها الذات باحثة في خـفايا الروح وزوايا النفس عن ذلك العالم الحقـيقي. وتلك نظرة مثالية تحـتذي ما كان يحاوله الرمزيون من نقل الإحسـاس بالعالم الخارجي منعكسًا على صفحة الذات الشاعرة.

ولأن هذه الحالات الذاتيـة مبهـمة بقدر مـا هي سريعة الانطفـاء، فإن على الشاعر أن يحـاول امتلاكها بوسـائل مماثلة: باللمع الشعرية الموحيـة وليس بالبسط والتوضيح؛ لأن «مثل هذا الشيء - على حد تـعبيره - لا يفصل ولا يعلل، ولكنه

(٩١) بشر فارس: مقدمة مسرحية «مفرق الطريق» ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨م، ص ٥-٦ .

يعرض خطفًا»(٩٢) . أي أن غموض التعبير في تلك الحالة راجع إلى غموض موضوعه، بالإضافة إلى أن في الإبهام ذاته لذة الاكتشاف التدريجي لا يعطيك محصوله دفعة واحدة، ولا يبوح إلا بعد طول أناة: «كل شيء لاحق بعالم الفكر طال عهد نشأته واستوائه، لا ينقاد للذهن دفعة واحدة، بل على الذهن أن يتأتى له يستشفه وفي ذلك من اللذة ما فيه»(٩٣) . ونضيف من جانبنا أن «بشر فارس» ليس له من هذه الفكرة إلا رداؤها الخارجي، وأنها تكاد تكون ترجمة لقول مالارميه: «تعيينك للشيء هو حذف ثلاثة أرباع لذته؛ لأن اللذة الحقيقية تكمن في الاستكشاف التدريجي»(٩٤) .

وإذا الرمزية - فيما يرى بشر فارس - أن يبدأ الشاعر من المحسوس ليرتد إلى الذات فيعبر عن أعماقها الداجية المتغيرة تعبيراً يماثلها إيماءً وإبهامًا فماذا يكون الرمز الأدبي؟ هل هو نوع من التشبيه أو الكناية؟ إن المجاز بأنواعه يرتكز على الفكر الذي يلتقط أوجه الشبه بين المحسوسات، ومن ثم يقصر عن آفاق الرمز التجريدية «وبعيد أن يكون الرمز لونًا من التشبيه أو الكناية إلى غير ذلك من ضروب المجاز، للذهن في وضعها ثم قبولها الحظ الأعلى. بل هو - أي الرمز- صورة، أو قل سرب صور جزئية ينتزعها المنشئ من المبذول كما تنتزع الأشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام موفور الحواس مشغول المخيلة، محدث القلب، يعد الملموس منبثق الانطلاق إلى عالم أمثل»(٩٥) .

ومن هذا يتبين أن الرمز الأدبي - كما يرى بشر فارس موافقًا بذلك المفهوم المذهبي الدقيق - أسلوب صوري يرتكز فيه الشاعر على الواقع لينطلق منه بعد

(٩٢) السابق ص ٦ .

(٩٣) السابق ص ١٠ .

(٩٤) نقلاً عن خليل هنداوي: مذهب السمبوليسم أو الشعر الرمزي، الرسالة، العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤م، ص ٣١٨ .

(٩٥) مقدمة مفرق الطريق، ص٦ .

ذلك إلى ما فوق الواقع، ولذا ليست وظيفة الرمز أن ينقل إليك أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة، ولكن وظيفته أن يوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساسات «حتى أن الأشكال ربما تبدو ناقصة أو مختلقة أو مائلة تتردد عند حدود المعقول لمن لم يكن موطأ الفهم لها مرهف البصيرة»(٩٦).

ولقد حاول «بشر فارس» تطبيق هذه المقدمات الرمزية على نتاجه. فجاء شعره - في جملته - محاولة دائبة لتخطي المنظور الكثيف إلى ما وراءه من معان تجريدية دقيقة. وهو من الشعراء القلائل الذين تتميز معظم قصائدهم - على تباعد تواريخها - بوحدة التجربة الكلية التي تربط بينها. وما قصائده : «حرقة» (١٩٤٢م) و«إلى زائرة» (١٩٤٤) و«وحي» (١٩٤٦)، و«إلى فتاة» (١٩٤٧م) إلا سلسلة من الوثبات ذات الإشراق الصوفي يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غيبي غامض نرى طرفًا منه في قصيدته «حرقة» حيث يقول:

سئم التوْق ضجة الحس فاستشرف الأفق
بادرته الشموس باغية الشوق تعتنق
ألهبته الضحى فأودى به الفوت في الشفق
الغوايات وُلْد أنفاس عذراء تحترق(٩٧)

فكأن ذلك العالم الغيبي عالم مرصود يقترب منه الشاعر فيحترق برجوم شموسه اللاهبة؛ لأنه عالم روحاني محض لا يستطيع هو بكثافته الجسدية أن يتحمل كل لطفه فيخر صريعًا على أرض الحس، وكأنه عذراء برح بها الحنين فاستسلمت إلى شرك الغواية .

(٩٦) السابق ص ٧ .

(٩٧) قصيدة «حرقة»، الأديب، تشرين الأول سنة ١٩٤٢، الجزء العاشر من السنة الأولى ص ١٨ .

غير أن هذا العالم المثالي إذا لم يكن ممكنًا أن يتملكه الشاعر تملكًا تامًا فإن بوسعه - على الأقل - أن يلمح وميضه العابر، وأن يوحي بهذا الوميض عن طريق العمل الشعري - ذلك ما نستشفه من قصيدته «وحي» حيث يقول:

رب فجر تسوّر الوهم فيه إلى الفضا
فخلا عارف بفيض من اللطف منتضي
لَقِف الغيب من رهافة ما خف مُومضا

حتى إذا انحسر فجر المشاهدة أو «الكشف» بلغة المتصوفة، وأفاق الشاعر من نشوة الوصول، أخذ يذيب خواطره المثالية في شعر له ما لهذه الخواطر من شفافية ونقاء:

فصحا صاحب الرقى خاشع الجفن مُرمَضا
ذوّب الومض في إناء من الشعر أبيضا(٩٨)

هكذا يتردد الشاعر بين شوق إلى الانفلات من قيود المحسوس، وإخفاق في امتلاك العالم المثالي المنشود إلا ومضًا أو إيماء. وفي هذه الحيرة العاصفة بين الواقع والمثال تتحول أنغامه إلى ضراعات يبتهل بها إلى عالم الروح أن يفصح عن نفسه، أو «يجود بالشروح» كما يقول:

بصريني يا «وضوح» ... ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح ... يقظ لكن حسير
خَفّ بي كشف طموح ... وكبا فهم كسير(٩٩)

فالشاعر يرمز بتلك الفتاة التي أطلق عليها «وضوح» إلى الروح المتشوفة إلى عالم المجردات المحضة، وهو يضرع إليها أن تكشف له عن خبايا ذلك العالم- أو

---

(٩٨) مجلة الكاتب المصري، مايو سنة ١٩٤٦م، (مجلد٢ العدد ٢٨ ص٦٠).

(٩٩) قصيدة «إلى فتاة»، الكاتب المصري، مارس سنة ١٩٤٧م (مجلد ٥ العدد ٢١٨، ص ٢٤٧).

ذلك القطب الخطير - بكل خصوبته وعمقه وغناه؛ لأنه عالم يعجز عن اكتناهه الإدراك العقلي فيقع حسيراً كسيراً .

والحق أن الرؤيا الكلية التي تطلع إليها «بشر فارس» تجربة لا ينقصها الطموح، غير أن أدواته الفنية - من لغة وموسيقى - لم تكن في مستوى طموحه، ومن ثم كان جفاف بعض شعره وضحالة إيحائه واعتساف ألفاظه وتراكيبه(١٠٠) .

ومن ذلك قوله في قصيدته «وحي»:

حسب السر أن كاشفه كَفّ مبغضا
فالتوى مولعًا هلوعًا، وسرعان ما قضى
عف عن نفضه النسيم، وغنى وخفَضّا
هَفّه ندبة الصبابات حُمّت على رضا(١٠١)

فهو يريد أن يصور كيف يحاور أفكاره المثالية - أو السر - حتى يقبس منها الومضة الخاطفة، ثم كيف تتبدد هذه الومضة مسرعة؛ لأن من طبيعتها ألا تطول، وكيف يعقد الشاعر بينه وبينها صلة حميمة فيها من الصبابة ما في صلة المحب بالمحبوب، وفيها كذلك من اللذة قدر ما فيها من الألم. غير أن الألفاظ التي يستخدمها للإيحاء بهذه الفكرة جافة جامدة، وبعضها لم يأت إلا لتكملة البيت كقوله «مبغضًا» في نهاية البيت الأول، كما أن بعضها الآخر نثري لا روح فيه كقوله: «وسرعان ما قضى» في نهاية البيت الثاني، على حين يبدو التكلف في ألفاظ وتراكيب البيت الأخير. والأبيات جملة تفتقر إلى الإشعاع والمواءمة الصوتية والسياقية، كما يعوزها بخاصة النبض الموسيقي الموحي، الذي كان أبرز خصائص الأداء الرمزي.

---

(١٠٠) سبق أن لاحظ قريبًا من هذه الملاحظة، أنطون كرم في كتابه «الرمزية» ص ١٢٨، ١٣٠ .

(١٠١) الكاتب المصري، مايو سنة ١٩٤٦م، ص ٦٠١ .

حقيقـة قد استطاع «بشر فارس» أن يغني معجم الشـعر الرمزي بما وهبه من ألفاظ وتعابيـر استمدها أساسًا من تراثنا الصـوفي «كالسكر» و«الوجد» و«القطب» و«الفتوح» و«الكشف» و«العرفان» و«الفيض» و«السـر» و«اللطف». وحقيقة كذلك أنه حرص على تجـديد العلاقات الوصـفية والإضـافية في لغـة الشعر، فـقرأنا في قصائده أمـثال هذه التعابير : «الشـأن الطريح» ، «الشموس الباغـية»، «الوسواس الرزين»، «السـر الهلـوع» ، «الحج الأبلج»، «ضـحـة الحس»، «شـجـا الرفق»، «قدسانية الجزع»- وغير ذلك مما يغني فيه التمثيل ولا يفيد الحصر. ولكنه برغم هذا لم يوهب الحسـاسية الكافـية بالصيـاغة الشعرية لغـة وصوراً وإيقاعًـا، ولئن كان الغموض والرهق اللفظي في النمـوذج السابق قد ستر بعض ما فيـه من قصور فإنه لم يستطع أن يحجب ما في هذه الأبيات من تكلف ونثرية معًا:

عـــــــاد من قطب الظـنـون	مـن سنـا أوج عـــــفـــــيـف
مـــثـل زهو في الـغــــصـــون	لـم يروضـــــه الخـــــريـف
بـصـــــريـنـي «يا وضـــــوح»	ثـروة القـطب الخـطيـــــر[١٠٢]

فـالتمـحل واضح في وصف الأوج بالعـفة، بالإضـافة إلى مـا في وصف القطب «بالخطورة» من تلقائية دارجة لا جهد فيها.

الصورة الرمزية في شعر بشر فارس: المفارقة، المماثلة، التشخيص:

أشرنا سابقًا إلى أن الفارق بين الصورة والرمز إنما هو فارق في درجة كل منهما من التجـريد وليس فارقًا نوعـيًا، وأن الصورة تكون رمزية بـقدر ما فيـها من الرؤيا الذاتيـة التي لا تقف عند حدود التـشابه الحـسي بين الأشيـاء، بل تتجـاوزه إلى لمح الإيقاعات الخفية التي تربط بين حالات النفس ومـشاهد الوجود، حتى لتغدو الصورة ما يقول «ازرا باوند»: «مظهراً لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن»[١٠٣] .

(١٠٢) من قصيدة «إلى فتاة»، الكاتب المصري، مارس سنة ١٩٤٧م، ص ٢٤٧ .

(١٠٣) انظر: **Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 192.**

وقد فطن بشر فارس إلى ما يقرب من هذه الحقيقة، فلم يلجأ في تشكيل صوره الشعرية إلى التقاط العلاقات الحسية بين الأشياء، بل ركز اهتمامه في اكتشاف صلاتها النفسية، وفي تلك الحالة قد يتولد النقيض من حيث إن المعول حينئذ ليس على وجه الشبه الظاهري بل على الوقع النفسي، فنبرات العصفور شجية حنون، ولكن العصفور إذا تغنى فوق الأطلال الخربة لم يبق من عذوبة تغريده إلا كما يبقى من الأهازيج حين تصافح أذن المكلوم. والزهور عطرة مسكرة، ولكن رائحتها الفواحة إذا تنسمها مجروح الفؤاد أصبحت زفرات محمومة تشبه نذير المقدور بالنسبة للسادر المغرور- ذلك ما يقوله الشاعر في قصيدته «أشباه وأضداد»[١٠٤].

نبرات العصفور عند أطلال الدور
مثل أهزاج الحور في سماع المصدور
وازفير المصدور بين زهر مخمور
كنذير المقدور فوق جمع مغرور

فمن الواضح في تلك الأبيات أن الشاعر يبني صوره على المفارقة بين أشياء لا تضاد بينها بحسب الظاهر كنبرات العصفور، وأطلال الدور، ثم على المماثلة بين أشياء لا تماثل بينها حسب الظاهر كزفير المصدور ونذير المقدور، وفي كليهما كانت نفسية الشاعر هي المقياس.

ونضيف إلى ذلك أن الشاعر لم يكتف في تكوين صوره بما أسميناه بالمفارقة والمماثلة النفسيتين بين بعض المحسوسات وبعضها، بل حاول إقامة مثل تلك العلاقات بين عالمي المجردات والماديات، وذلك عن طريق بعث الحياة في المعاني وتشخيصها بإلباسها صوراً ليس لها من عالم الحس إلا شكله، وإن كان محتواها

(١٠٤) الأديب، يناير سنة ١٩٥٢، الجزء الأول، السنة الحادية عشرة، ص ٨ .

نفسيًا محضًا، وفي تلك الحالة قد تتعقد الصورة وتتسع حتى لتغدو رمزًا أو أشبه بالرمز، وهو ما نلمسه في قصيدته «السم»[(١٠٥)] ، حيث يقول:

جـرح بغى حتى ثمل | وسـال ينكر الملل
لاطفته، وكلما | أتيت آسوه ثقل
لما عصا عليّ، | فارفَضّت أساليب الحيل
شددتُه من فرط يأسي | بضمادة الأمل
ثم طويت أمره | حتى حسبته اندمل

ولكن رياح الذكرى ما تلبث أن تهب على هذا الجرح المتمرد فتذكى ناره من جديد:

هوتْ على جرحى فذابت فوقه على مهل
فانتفض الجرح، وجاش في مَطَاويه النغَل

فالشاعر يعاني حالة من الوجد العنيف الثائر يجسدها في صورة جرح طال عليه الأمر دون أن تنجع في شفائه ملاطفة أو مواساة، حتى إذا ما علله الشاعر بالأمل نكأته الذكرى فتقيح وانتكس. وإذن ليس الجرح هنا جرحًا واقعيًا وإنما هو تجسيم رمزي لحالة وجدانية، وهو جرح في طوايا الروح وليس في أغلفة الجسد. وقد حرص الشاعر منذ أول بيت على أن ينبهنا إلى هذه الحقيقة، فعدم الملل والتذرع بالأمل وهبوب الذكريات، كلها صفات لا يتسم بها جرح حقيقي، وإنما هي أطوار نفسية تتعاقب على ذلك الجرح الوجداني الذي يرمز إليه الشاعر .

ولئن كان «بشر فارس» قد وفق أحيانًا في استخدام ظاهرتي التجسيد، والتشخيص، لتصوير حالات تجريدية تستعصي على التعبير المباشر، فإنه كان يتعسف فيهما أحيانًا دون ضرورة فنية. ولنتذكر مرة أخرى ما نلح في ترديده من

(١٠٥) المقتطف يناير سنة ١٣٩٥م، المجلد ٨٦، ص ٢٣ .

أن التجاء الرمزيين إلى التعبير غير المباشر لم يكن رغبة في اللعب بالألفاظ، بل كان وسيلة إلى الإيحاء بما يعجز عنه التعبير المباشر(١٠٦)، غير أن بعض شعرائنا لم يدرك هذه الحقيقة، فكلفوا أنفسهم وقراءهم شططًا، ولم يسلم شعرهم من افتعال شكلي لا يشف عن أبعاد نفسية أو كونية. ومن ذلك قول بشر فارس في النموذج السابق أنه شد «جرحه» بضمادة الأمل، فإضافة «الضمادة» هنا إلى الأمل تزيد لفظي لم يلجأ إليه الشاعر إلا بغية المطابقة الشكلية بين «الشد» و«الجرح» و«الضماد»- وقريب من هذا قوله:

امض عن شأني الطريح على مسلك زلق(١٠٧)

فتشخيصه «للشأن» - وهو معنى مجرد - في صورة إنسان ملقي في طريق زلق، تشخيص لا يخلو من تكلف، ولا يزيد محصوله عما لو قال: «إن حظي عاثر»، مع فارق أن الجملة الأخيرة تؤدي معنى البيت في أبسط العبارات وأوجزها.

الرمز النموذجي:

يلاحظ الباحث في شعر بشر فارس جنوحه الغالب إلى «الرمز» المكون من صور مركبة، وعدم اقتصاره على الصورة الجزئية المعتمدة على تراسل الحواس أو تبادل المدركات، وهو في هذه الناحية يختلف عن كل من «سعيد عقل» و«صلاح لبكي» في اكتفائهما أحيانًا برمزية الصورة عن رمزية القصيدة.

وثمة رمز يكثر تردده على قلم الشاعر، عنينا بذلك: صورة الخريف حين يعتري مظاهر الطبيعة فيحيلها إلى معالم شاحبة، ويستبد بالنباتات والأشجار فيئول بها إلى أشباح جرداء، ويذرو أوراقها المصفرة في مهب الرياح فلا يبقى منها على شيء. وتلك صورة نبصرها في أكثر من قصيدة لبشر فارس، فهي في قصيدة

(١٠٦) انظر: Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 10 .

(١٠٧) قصيدة «حرقة»، الأديب، تشرين الأول سنة ١٩٤٢، ص ١٨ .

«الذكرى» (سنة ١٩٣٤م)، وفي قصيدة «الخريف في برلين» (سنة ١٩٣٦م)، وفي قصيدة «إلى عواد» (سنة ١٩٤٥م)[١٠٨] ، مما يدل على ثباتها في وجدان الشاعر رغم تقدم الزمن. ولعلها قد وافقت هوى في نفسه لما فيها من قدرة على الإيحاء بما كان يحسه من شيخوخة مشاعره وعجزه عن التحليق إلى حيث عالمه الروحي المنشود، فليس الخريف إذن إلا قالبًا رمزيًا لأحاسيس الشاعر، وهو خريف عاطفي وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة في فصل من فصول السنة، ذلك ما نحسه في قصيدته «الخريف في برلين»[١٠٩] ، وهي مكونة من مقطوعتين يقول الشاعر في أولاهما:

صفرة عضت رُواء الورق
صفرة الويل وطول الفَرَق .
من دعابات الخريف الأخرق
ورق ضَنّ بظل الرونق
هزلته مُضنيات القلق
بعد ريعان اخضرار عبق
يا صفرة الورق. في الخريف

فنحن نحدس منذ البداية بأن الشاعر لا يحدثنا عن خريف حقيقي؛ لأن الويل وطول الفرق والقلق - وهي صفات خلعها الشاعر على الورق- إنما هي صفات إنسانية يختص بها الوجدان والشعور، مما يصرفنا على التو إلى المعنى الإيحائي الذي يشف عنه الرمز، فما الورق إلا قلب الشاعر الحزين أو عواطفه الهرمة، وما الخريف إلا ذلك العجز الذي يشعر به كلما استشرف عالم المجردات المحض. ومما يرشح حدسنا هذا قول الشاعر في المقطوعة التالية مباشرة:

(١٠٨) نشرت هذه القصائد على التوالي في: المقتطف يناير سنة ١٩٣٤م، المقتطف أكتوبر سنة ١٩٣٦م، الأديب، مايو سنة ١٩٤٥م .

(١٠٩) المقتطف، أكتوبر سنة ١٩٣٦م، ص ٢٧٢ .

طـلـب الـقـلـب هـواة الـنـزق

غـصـبـوه الـدفء حـتى الـرمق

فالقلب هو الذي جذبته نوازع الغواية فانحرف عن الطريق، وسلبته دفء الوصول حتى وقع في براثن خريف لا يرحم.

ونكاد نجزم بأن الشاعر قد تأثر في هذه القصيدة وأمثالها بالشعراء الرمزيين الذين غدت الطبيعة على أقلامهم صورة متحركة ورمزًا خفيفًا متموجًا يعبر عن القوانين الخالدة. ونخص منهم الشاعر الفرنسي «بول فرلين»[110] ، فله قصيدة يتغنى فيها بالخريف، ويتصور نفسه فيها وريقة ذابلة تحملها الرياح - التي يرمز بها الشاعر إلى الذكريات - فتذروها في مهب العواصف. والتشابه بين القصيدتين واضح سواء في الهيكل العام للرمز، أو بعض صوره الجزئية[111].

تلك خلاصة الاتجاه الميتافيزيقي في الرمزية العربية المعاصرة، يتضح منها حرص «بشر فارس» على فلسفة المذهب وأصوله العامة ممتزجة بنبض شبه صوفي ورغبة روحية دائبة في تجاوز الواقع المحسوس إلى ما وراءه، ولعل هذه الناحية في شعره هي التي حددت النزوع الميتافيزيقي باعتباره التسمية المثلى لهذا الاتجاه الرمزي. على أنه - كما أشرنا سابقًا - لم يكن موفقًا تمامًا من حيث اكتمال الصياغة الفنية التي تشف عن هذا المحتوى التجريدي، فجاء بعض شعره نثريًا لا جهد فيه، بينما انطمر بعضه الآخر تحت زخرف أنيق يصل إلى حد التكلف. فلئن نجح - كما يقرر أنطون كرم - في «مجاراة الرمزيين من الناحية التجريدية، وحقق قسمًا من خصائص هذا الشعر فنمى إليه، فإنه عجز عن بلوغ ما بلغوا إليه لعدم وقوفه على فن الأداء»[112] .

(١١٠) انظر: لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ (ترجمة د. محمود قاسم)، ص ٤٦٦ .

(١١١) انظر : ترجمة لقصيدة فرلين بقلم «علي محمود طه» في: سهيل أيوب: علي محمود طه: شعر ودراسة ص ١٧٣ .

(١١٢) أنطون كرم: «الرمزية» ص ١٢٨ .

(٣)
رمزية التعبير

ونعني بها الاستفادة من وسائل الرمزية في التعـبير والصياغة الجزئية دون التأثر بأصولها المذهبية أو فلسفتها العامة. وللباحث أن يستشعر بعض الحرج في دراسة هذا الاتجاه التـعبيري ضـمن التيارات الرمزية المعـاصرة؛ لأننا نعلم أن الرمزية لا تتـحقق بالعلاقـات الجزئية بين الكلمـات، وأن الصورة تسـتمد معنـاها الرمزي من الأسلوب كله[١١٣] . هذا فضـلاً عن أن المذهب بحدوده التي قررناها كـان انعكاسًا لنظرية في الوجود والفن، ولم يـكن نمطًا تعبيـريًا مجردًا. غـير أن هذا التـحرج لا مكان له إذا تذكرنا أن أيًا من اتجـاهات الرمزية في شـعرنا المعاصـر لم يصل إلى مرحلة المذهبـية الكاملة وإن حـاولها بعضـهم، ثم إذا تذكرنا أن من سنعـرض لهم تحت ما أسـميناه «برمزية التعبير» قد تأثروا قليلاً أو كثيرًا بما قرأوه من نماذج رمزية، وبعضهم ممن عرف في الحقل الأدبي بأنه رمزي المنزع «كحسن كامل الصيرفي»[١١٤] .

والحق أن «أبا القاسم الشابي» لم يكن يعبر عن رأي فردي، بل كان يعبر عن فكرة شبـه عامة لدى المجـددين من شعراء أبولو - وهم الذين جنحـوا إلى رمزية التعبير- حين فسر الرمزية بأنها: نزعة لا تريد من الشاعر إلا أن يتحدث للناس من وراء السحاب أو ملفوفـًا في مثل الضباب، ولا تتطلب منه إلا كلامًا مـبهمًا لذيذًا شبيهًا بالموسـيقى في لغتها الغامضة التي كلما أصغى لهـا السامع حركت في نفسه ضروبًا من الحس والتـصور والخيـال غير مـا حركت من قبل، وعـبرت له في كل لحظة تعبـيرًا جـديدًا لا تنتهي ألوان المتعـة والطرافة فـيه»[١١٥] ، وذلك فهم غائم

(١١٣) انظر: عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس (المجلد ٤ العدد ٣ ص ٣٦٥) . وكذلك: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، جـ٢ ص٩٧ .

(١١٤) على سبـيل المثال يقول أحمـد زكي أبو شادي في تصدير الألحـان الضائعة للصـيرفي: الصيرفي شـاعر مبتدع، بعيد الخيال، رومانطيقي النزعة غالبًا، رمزي أحيانًا، ص ٦ .

(١١٥) النص ورد في مقدمة ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي ونـقلناه عن: عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص ٣٨٩ .

للنظرية الرمزية يقف منها عند حد التعبير اللفظي المبهم اللذيذ» حسب تعبيرات الشابي، وهو فهم إن لم يصرح زملاؤه بمثله، فإن شعرهم يثبت أنهم لم يكونوا بعيدين عنه كثيراً .

وفي داخل إطار رمزية التعبير تشعبت ميول المجددين، فجنح «حسن كامل الصيرفي» إلى الصورة القائمة على التراسل الحسي، ثم إلى المثل الرمزي، مع الدقة في اختيار الألفاظ والأنماط الموسيقية الموحية(١١٦) . بينما اهتم «محمود حسن إسماعيل» بالتعبير عن المحتوى الرومانتيكي في إطار شبه رمزي - وما هو برمزي- وانصرف جهده غالبًا إلى تجريد الصورة أكثر مما انصرف إلى بناء القصيدة الرمزية المكتملة، وعلى قلمه تكتسي الطبيعة حركة وحيوية مصدرهما التشخيص، والمزج بين المادي والمعنوي، وإسقاط المشاعر على جزئيات الواقع الجامدة(١١٧) . هذا على حين تنحصر مخايل الرمزية عند «علي محمود طه»، في النغم الموحي، وتظليل بعض الصور الشعرية، وتصفية بعضها الآخر بحذف أدوات التشبيه منه(١١٨) . وقد أخذ عليه بعض النقاد والألحان واعتماده «على الانفعالات الموسيقية وما تثيره في نفوس القراء، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية، وليس من الضروري أن يسند هذه الذبذبات أي معان عميقة أو حوافز نفسية. ولعل ذلك ما جعل شعره يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح، فقد عاش معيشة لفظية في شعره، وخدعته هذه المعيشة بألحانها عن نفسه فاستسلم لها ولأمواجها، حتى أنسته حقائقه العاطفية والعقلية، ومن هنا كنت تشعر إزاء كثير مما تقرأ له أنه لا يتعمق نفسه وقلبه، إنما هي صور لفظية تترامى في شعره»(١١٩) .

---

(١١٦) انظر مثلاً قصيدته «ظمآن»، «الألحان الضائعة» (مطبعة التعاون، القاهرة سنة ١٩٣٤م)، ص ٤٨ .

(١١٧) انظر مثلاً قصيدته «نار الغروب» ديوان «أين المفر» (الطبعة الأولى، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٧م)، ص ١٤٣ .

(١١٨) انظر مثلاً قصيدته : «البحر والقمر» و«أندلسية» في ديوانه «شرق وغرب» (الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، سنة ١٩٤٧م)، ص٣٥، ٥٣، وكذلك أنطون كرم: الرمزية ص ١٨٠ .

(١١٩) د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر (دار المعارف، القاهرة، ط٢)، ص ٢٠١ .

ولنا أن نقول: إن اتكاء علي محمود طه على الألفـاظ والموسيقى الشعرية إذا صح أن يكون موضع ملاحظة، فـهي في اعتبار النظرية الرمزية ملاحظـة محسوبة للشاعـر لا عليه، فقد كـان الرمزيون لا يتطلبون في الـشعر أكثـر من تلك النشوة الصافية التي تشـبه ما نحس به إزاء النغم الموسيقي، ولا تتحـقق تلك النشوة بغير إبراز القيم الصوتية والإيقاعية في الشعر(١٢٠).

ولم نرد بمن أشرنا إليـهم من شعراء التعـبير الرمزي أكـثر من أن نمثل لتلك الظاهرة بأوضح نماذجها، ولم نـقصد إلى الحصر؛ لأننا نعلم أنهـا قد تفشت على أقلام شعرائنا المعاصرين بدرجات متـفاوتة. ويستطيع الباحث أن يلمح مخايلها في بعض الصور الشعرية عنـد «إبراهيم ناجي» و«محمد عبد المعطي الهمـشري»، كما يستطيع أن يتخطى حدود الشعر المصري ليلتقط بعض أصداء تلك الظاهرة التعبيرية في شعـر «أبي القاسم الشابي» من تونس ، و«أمين نخلة» في لبنان، و«عـمر أبي ريشة»، و«نزار قباني» في سوريا.

وخشية الإطالة سنوجز القول في أهم الخـصائص الفنية التي تجلت فيها رمزية التعبير، مكتفين بأبرز نماذجها؛ إذ كانت الغاية من هذه الدراسة تصوير الهيكل العـام للرمزية المعـاصرة، مع التجـاوز عن التفصـيلات الثانوية غـير المؤثرة.

(أ) بناء الصورة: التراسل - التجسيد - التشخيص:

يرى الرمـزيون - وفي مقـدمتهم بودلـير - أن الانفعـالات التي تعكســها الحواس قد تتشابه من حـيث وقعها النفسي، فقد يترك الصـوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يترك اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعيًا أن تتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاســة أخرى، بل لقد يضفي الشاعر خصائص

(١٢٠) انظر: Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات، فما الطبيعة إلا «معبد ذو أعمدة حية»، كما يقول بودلير، وهي بهذا الاعتبار رموز لحالات النفس وخفايا الوجود(١٢١).

فإذا ما اقتربنا بهذه الفكرة من شعراء رمزية التعبير لم نخطئ بعض نماذجها فيما بين أيدينا من نتاجهم.

١- ففي قصيدة «الضحكة النشوى» يقول الصيرفي:

الضحكة النشوى ... موج من النور
في حوض بلور ... فواتن الحور
تستعذب اللهوا ... في سحره المغري
بالأعين الظمآى ... كالشدو والنجوى
من فم عصفور ... بالعطر مسحور(١٢٢)

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح في هذه الأبيات رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه، ولم يمزج فيه بين المعطيات الحسية مزجًا تامًا. على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند «الصيرفي» ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات الحواس من أصوات وعطور وألوان، بل إنها لتتجاوز ذلك أحيانًا إلى ما يعرف بتراسل المدركات، ونعني به نقل صور العالم الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعي البصري. ومن أوضح نماذج ذلك قوله في قصيدة «سحر صوت»:

(١٢١) السابق، ص ٦ .

(١٢٢) حسن كامل الصيرفي: ديوان «صدى ونور ودموع» (الطبعة الأولى، الشركة القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٠)، ص ٢٢٢ .

إن غــــــرد البــلــبــل في هــدأة الأســـــــداف
وصـــــفـق المجــــــداف في صـــفـــحـــة الجـــدول
فـــصــــوتك المرسـل أنـغـــامـــه أطيـــاف
تــــطــــوف فــــي دلّ فـي مـــــرقـص الـلـيـل
كـــشـــرّد الأحــــلام، بـراقـــة الأجـــســــام

من عــــالـم الوهـم(١٢٣)

فبدلاً من أن يستمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافًا تتحرك في دلال، وبدلاً من أن يكون مجال هذه الحركة مكانًا متحيزًا محدودًا - كما هو المألوف - يتحول الليل كله إلى مرقص تجول خلاله هذه الأطياف براقة الأجسام، رغم أنها أطياف وهمية. وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لا هي وهمية بحتة؛ لأن بعض عناصرها واقعي، ولا هي حقيقية بحتة؛ لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهي بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه .

والواقع أن الشاعر في تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من رؤاه البصرية المختزنة في الذاكرة، ذلك أن إحساساتنا إحساسات تمثيلية، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها تستدعي سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا. على أن الفارق بين «الصيرفي» في هذا المقام وبين شاعر «كرامبو» فارق جذري؛ لأن سيطرة الوعي في الصورة التي بين أيدينا لا تخفى رغم مسحتها التجريدية، كما أنها لم تبلغ حد التصفية الكاملة، فمازال التشبيه فيها هو الأساس، وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها شكليًا خاليًا من تلك الرؤيا الكونية التي يشف عنها التراسل الرمزي الحقيقي.

(١٢٣) المصدر السابق ص ١٩ - ٢٠، وانظر كذلك من نماذج اعتماده على التشخيص والتداعي: قصيدة «الظل المنحسر» ص ٢٦٨ - ٢٦٩، المصدر ذاته .

٢- **ونظفر في شعر «محمود حسن إسماعيل»**[١٢٤] بنمط آخر من أنماط التراسل، ونعني به تبادل المادي والمعنوي، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. صحيح أنه لم يتخل - مع ذلك - عن تراسل معطيات الحواس، فرأينا الصوت في شعره يشبه العطر:

تنسـاب من قلبي أناشيدهـا كالعطر من فجر الربى الحالم[١٢٥]

ثم رأيناه يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعته الشاعر بالسواد والمرارة:

وتأويهة في الليل سوداء مرة تفزع في قلـب الدجى كل نائم[١٢٦]

أما الشذا فيتحول إلى شراب يتحساه الشاعر:

أتحسى شذاك من سجوة الظل، وأقتات مزعج الذكريات[١٢٧] .

ورغم ذلك يظل التراسل بين المادي والمعنوي من أبرز الظواهر الفنية التي تميز شعـر محمود حـسن إسماعـيل. وقد يكون مألوفًـا أن يلجأ الشاعـر إلى تعريف المعنوي بتشبيهه بالمحسوس أو تجسيـده فيه، ولكن الجديد أن شاعرنا لم يقتصر على ذلك، فإذا بالمحسوس يتحول على قلمـه إلى معنى مجرد، وكأن انحناءه على ذاته قد أدى في النهـاية إلى أن يتساوى المعنـوي والمحسوس في نظره، بحـيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كمـا هي العادة، ومن هنا ساغ بالنسبة له أن يشبه الفلاح «بالحكمة العمياء»، أو أن يجعل الآذان آثامًا مغلقة:

هـذي المســامع آثــام مغلقــة وخدعة ذهبت بالصمت تغويني[١٢٨]

---

(١٢٤) اقتصرنا من نتاج الشـاعر على دواوينه الثلاثة الأولى: أغاني الكوخ (١٩٣٥م) وهكذا أغني (١٩٣٨م)، وأين المفر (١٩٤٧م)، وقد صدر له أخيرًا عن دار العروبة ديوان بعنوان: «قاب قوسين» (١٩٦٤م)، وذلك بعد أن كادت ملامح هذا البحث تكتمل، فلم يكـن ممكنًا أن نعرض له، رغم أنه يمثل ذروة التحام الشاعر بنفسه بحثًا عن الحـقيقة، وإن كانت تحكمه - مع ذلك - نزعة فكرية ومنطقية تبـدو على استحياء، وليـس فيه ذلك الذهول العميق الذي لمحناه عند الرمزيين في سعيهم وراء المطلق والمجهول.

(١٢٥) من قصيدة «على باب الهيكل» ، أغاني الكوخ (يناير سنة ١٩٣٥م) ص ١٠٣ .

(١٢٦) من قصيدة «دنيا أدمع ومآتم»، هكذا أغني (القاهرة سنة ١٩٣٨م) ص ١٥١ .

(١٢٧) السابق ص١٦٨ .

(١٢٨) المرجع السابق ص ١٥٦ .

أو أن يجعل نار القيظ في الصيف أشبه بالخزي الذي ينهش ضمير الآثم:

وينفخ كالحداد ناراً شرارها تناهش خزي في ضمير ملمم
مشيت بها حيران أشبه خاطراً بقلب ملول جازع اليأس مظلم[(١٢٩)]

ولست أدري - رغم طرافة الصورة - أي واقع نفسي يربط بين الحالتين، فبعيد ما بين إحساس الإنسان بالقيظ وشعوره بالخزي، وربما كان هذا سر ما بين عناصر الصورة - في أول البيتين - من تنافر.

أما تحول المعنوي إلى مادي أو تعريفه به، فيتجلى في التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعاني والمعاشر وإلباسها ثوبًا حسيًا، ثم تجاوز ذلك أحيانًا إلى تشخيصها في هيئات وأوضاع إنسانية تضفي على الصورة بعض الظلال كما تمنحها حيوية وحركة، فما الصورة - كما يقرر تندال **Tindal** - إلا تجسيد لفظي للفكر والشعور[(١٣٠)].

على أن تجسيد المعاني أو تشخيصها لا يرد عند الشاعر على نمط واحد، فهو تارة بسيط يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه، أو استعارة تخييلية. ومن ثم كثرت في شعره أمثال هذه التعابير الجزئية: الشعاع المخنوق، الأماني المبعثرة، كأس الأبدية، ضباب المستحيل - فجاج الفكر، دخان الأسى، رفات الأحلام، أفنان الغدر. إلى غير ذلك من التراكيب البسيطة التي لا تشف في كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية ذات قيمة.

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب يعتمد فيه الشاعر على استقصاء أطراف الصورة[(١٣١)]، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق في

---

(١٢٩) من قصيدة «جلاد الظلال»، ديوان أين المفر؟ (ط١ سنة ١٩٤٧م) (دار الفكر العربي)، ص٣٠.

(١٣٠) **W. T. Tindal, The Literary Symbol, P. 105**.

(١٣١) سبق أن لاحظ الدكتور محمد مندور كثرة اتكاء الشاعر على هاتين الخاصيتين: انظر: في الميزان الجديد (ط١)، ص٥٧، ٧٣.

تصوير ما تشبهه مما يضفي على شعره نوعًا من الغموض، مبعثه وقوع الشاعر تحت إغراء الصور الثانوية التي تتدفق على قلمه فيستطرد إليها متخليًا لبعض الوقت عن المحور الأصلي للصورة. ولعل قصيدته «الشك»[١٣٢] من أبرز نماذج تلك الظاهرة، وفيها يصور تجربة حب قضى عليه شك الحبيبة فيمن تحب.

ذريني في جنات وهمي محررا | لظاهن أشهى من رباك الجميلة
فقد كنت روضًا يانعًا، كل زهرة | لديه أرى في عطرها رأس حية
وأسمع فح الشك تحت ظلاله | كما يسمع اللحن الرخيم بضجة
ففيه أفاع للظنون غريبة | تطل مع الأضواء من كل زهرة
وتزحف من أيك بجفنيك ساحر | رهيب الذرى تخشى حماه تميمتي
رياحينه صفر العبير سواهم | ترعرعن من سقيا ضلال وريبة

فالظنون في نظر الشاعر تتجسد أفاعي يسمع حفيفها، ويرى رؤوسها الغريبة تطل مع كل نظرة من نظرات الحبيبة، غير أنه لا يكتفي بذلك حتى يجعل من جفنيها أيكًا تزحف منه تلك الأفاعي المستريبة، ثم يتطرق إلى الحديث عن رياحين هذا الأيك وأغانيه وطيوره وأدغاله فيما يناهز الثمانية أبيات، وبعد هذا المطاف يعود إلى الشك مرة أخرى ليقول:

فما روضك المذعور إلا هياكل | أقيمت بها للشك أكبر خيمة
وخيم فيها وحده، وببابه | من الزنج عملاق شديد التهافت
على وجهه من سيرة الموت دهشة | وإن كان حيًا، فهو حي كميت

ولئن كان قتل الظنون للعاطفة شبيهًا من حيث وقعه النفسي بفحيح الأفاعي أو العملاق الزنجي الذي يشبه الموتى، وكانت الصورة - بهذا الاعتبار - قائمة على

(١٣٢) أين المفر؟ ص ٢٤٣ وما بعدها .

أساس وجداني، فإن الشاعر كان يقع أحيانًا فيما يعرف «بالوهم الصوري» الذي يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطة حقيقية، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة.

والوهم Fancy - فيما يرى كولردج - هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها، وفيه يكتفى بالصور والإحساسات المفككة التي تقوم على مجرد التذكر وتداعي المعاني ورعاية الروابط الحسية الظاهرة(١٣٣) وهو يختلف عن التداعي الرمزي في أن الأخير يشف - رغم تلقائيته الظاهرية - عن آفاق نفسية يقصد الشاعر إبرازها، بينما يحرص الأول على تجميع صور لاعلاقة بينها سوى مجرد الصدفة أو الاقتران الخارجي أو وجه الشبه الحسي.

فحين ينتزع الشاعر من النخيل، وقد سكنت أعاليه في قيظ الصيف، صورة صوفي ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلاً إلى الله فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسي بين النخيل والصوفي من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون، دون أن تكون هناك وشائج حقيقية بين الطرفين - ذلك ما نراه في قصيدته «جلاد الظلال»:

وألحد صوفي النخيل، فما أرى ... به هزة كانت إلى النسك تنتمي
لقد كان رعاش الأيادي تبتلا ... إلى الله، لم يدنس، ولم يتأثم
ولم يجن ذنبًا يبتغي عنه توبة ... مع الناس يدعوها بكف ومعصم
أما قام في الفجر الرطيب مؤذنًا ... يصيح بتكبير على العقل مبهم
فما باله أصغى، وأصغت ظلاله ... كمنتظر حكم القضاء المحتم(١٣٤)

(١٣٣) انظر: إحسان عباس، فن الشعر (ط٢ بيروت سنة ١٩٥٩م)، ص١٥٠، وكذلك: د. محمد مصطفى بدوي: كولردج ص ٨٧-٩٠، ١٥٦، وكذلك: الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، جـ٢ (ط٤)، ص٢٤٨. وكذلك Tindal, The Literary Symbol, P. 38.

(١٣٤) أين المفر؟ ص ٢٨- ٢٩.

ويأخذ بعض الدراسين - عدنان الذهبي - على الشاعر أمثال هذه التشخيصات الحسية، ذاهبًا إلى أنها ليست إلا نوعًا من المجاز الذي لا رمزية فيه؛ لأن الشاعر في تشبيهاته «لا يخرج - كما يقول - عن مستوى المحسوسات يشبه فيه واحدًا بالآخر، هذا التشبيه الذي مهما بلغ من العمق ومن القوة ومن الجمال ومن الحياة، يظل في مستوى المحسوسات.

ونحن نقول: إن الشرط الأساسي - والذي ليس بالوحيد أيضًا - لقيام الرمزية هو المزج بين المستويين الفرديين للرمزية، مستوى المعنويات ومستوى المحسوسات»[١٣٥] .

ونحن نتحفظ على هذا التعميم الذي أسرف فيه الناقد رغم سلامة ملاحظاته في جملتها، فلقد سبق أن رأينا كيف يتراسل المادي والمعنوي على قلم الشاعر، كما رأينا بخاصة كيف يلبس الأسى والأحلام والأماني والشك أردية حسية مجسدة، ولكننا - مع هذا - لا نبرئ الشاعر من الوقوف في عديد من صوره عند حد التوهم أو اللمح الحسي لوجه الشبه، وتلك - فيما نعتقد - ثغرة أفضت إلى ثغرة أخرى هي: تنافر وقع أطراف الصورة في النفس مادام الشاعر يكتفي بمجرد التماثل الخارجي، ونلاحظ ذلك على وجه التحديد في قصيدته «عاهل الريف» وفيها يبتئس «للثور» ويصور كيف ينوشه السوط ويفري جلده، وتلك صورة موحشة قاسية، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة في أن يشبهها «بالصلاة» مع بعد ما بين الصورتين نفسيًا؛ لأنه لاحظ أن حركة السوط في هويه شبيهة - من حيث الظاهر- بسجود المصلي، كما أن جلد الثور يمثل في تلك الحالة ما يشبه المحراب!!

يا ثور كيف غزتك أسواط الورى ... وتقطعت في جانبيك جلودها
مردت على كتفيك محرابًا إذا ... صلت به يفرى حشاك سجودها[١٣٦]

(١٣٥) عدنان الذهبي: أين المفر؟ مقال بمجلة الأديب، تشرين الأول سنة ١٩٤٨م، ص٦٣ .
(١٣٦) هكذا أغني، ص ١٢٩ .

ولم يكن تنافـر الوقع النفسي لطرفي الصـورة هو النتيجـة الوحيـدة لوقوف الشاعـر عند التشـابه الحسي، بل أدى ذلك إلـى ظاهرة أخرى، هي ولع الشـاعر بالصور التعليلية، التي تفسر فيها مظاهر الطبـيعة تفسيراً يقوم على الاستطراف أكثر مما يكشف عن حقيقة نفسية أو كونية، فالزهرة التي تنكمش أوراقها وتتدلى في حر الصيف لم تطرق إلا حداداً على عطر الصباح!

وحائرة من عالـم الزهر أطرقت حداداً على عطر الصباح الململم[137]

أما «المراكبية» الذين يشدون حـبال السفن على شاطئ النيل وهم يرتدون ثياباً تكشف عن صدورهم، فـإن أغانيهم ليـست إلا استغـاثة ضالة لم تجب، وهم من أجل ذلك قد شقوا جيوبهم:

شدوا واستجـاروا وخاب النـداء فغاصت خطاهم وشقوا الجيوب[138]

ومع ما في الصـورتين من طرافة، فإن التـعليل فيهـما لا يشف عن تفسـير حقـيقي، فضلاً عـما به من قسر وعنت في الجـمع بين شيئين لا صلة بينهـما إلا مجرد الاقتران الخارجي.

ولعلنا لسنا بحاجـة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس في مجـرد غلوه وإسرافه، «فالخيال - كما يقول بودليـر - هو السبيل إلى الحقيقة»[139] ، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسيًا وكونيًا، وهي مطلب لا ينال بالإحالات والمجازات البعيدة.

❁❁❁

يمكن القـول - في التحليل الأخـير - إن الصورة في شـعر مـحمـود حسن إسماعيل لم تخلـص تمامًا من سيطرة التوهم الذي يتراءى غالبًـا في التقاط المشابه

---

(١٣٧) أين المفر ص ٢٥ .

(١٣٨) السابق ص٢٠ .

(١٣٩) العبارة من نص نقله الدكتور محمد غنيمي هلال عن بودلير، المجلة، أغسطس سنة ١٩٥٩، ص ٧٦ .

الحسية، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن قررناه من استقصائه لأطراف الصورة وتعقبه لجزئياتها، ثم استطراده أحيانًا من جزئية إلى أخرى، وتشقيق الصور بعضها من بعض بالاعتماد على التشابيه والمجازات المركبة والمتداخلة - أمكننا أن نعثر على مفاتيح الغموض الذي يظلل معظم شعره، وهو في عديد من الحالات غموض تركيبي وصوري أكثر مما هو إبهام إيحائي ناشئ عن غموض أو بعد الآفاق النفسية التي يشف عنها.

٣- وقليلاً ما نجد أثرًا للرمزية في الصور الشعرية عند «علي محمود طه»، فعناصر صوره وعلاقاتها حسية في الغالب، وقد تفوق بنوع خاص في الشعر الذي يجاري طبعه الانبساطي السمح، الذي يأخذ الحياة من أيسر جوانبها، ويستمتع بلذاتها بروح أبيقورية تجمع بين التحليق الشعري والوصف الحسي المرهف، فشعره فيما يرى الدكتور محمد مندور ليس ضجيج ألفاظ فحسب كما أشار الدكتور «شوقي ضيف»، و... كذلك ليس شاعر «الأداء النفسي» كما زعم الأستاذ «أنور المعداوي»، و«إنما الأصح أنه شاعر الأداء الحسي، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتي»[١٤٠].

على أن هذا القليل الذي أشرنا إليه كاف في إيضاح تأثره بالنظرية الرمزية في جانبها التعبيري، ويتجلى هذا بخاصة في استمداده عناصر الصورة - أحيانًا - من مجالات تجريدية محضة. والقارئ للمقطوعة الأولى من مطولته الشعرية ذات القالب الأسطوري والمسماة «أرواح وأشباح» يستوقفه أن الشاعر لم يتجاوز في تكوين صوره أمثال هذه الألفاظ والتراكيب: قمة الزمن، الأثير، الصدى العابر، الروح المجنحة الخاطر الحرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد، بنات السديم، مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صورها عن الناظر، وجود حوى الروح قبل

(١٤٠) انظر: محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧م، ص١٠٩ .

الوجود، الوعـي الذاكر، الميلاد الغـابر - إلى أمثـال هذه الألفاظ والتـراكيب ذات المحتوى التجريدي(١٤١) .

فإذا جـاء دور تشكيل هذه العناصـر التجـريدية في صور شـعرية مكتـملة، وجـدنا الشاعـر يلجأ إلـى أدوات الرمزيين في التـعبيـر الشعـري من تراسل بين الحواس، ثم بين الماديات والمعنويات، فهو يرتشف الضياء:

ويبتــدر النجـــم في أفقـــه فيرشفـــه قطـــرة من ضيـاء(١٤٢)

وهو يسمع الموسيقى في العشب والندى والظلال:

وتبعنا على خطى الفجر موسيقى من العشـــب والنـدى والظلال(١٤٣)

أما عوالمه الشـعرية، فعوالم ملونة، ولكن ألوانها تكاد تكون ذاتيـة محضة؛ لأنها من «اللانهاية»:

عـــوالم جـــيـــاشــــة بالمنى ودنيـــا بأهوائـهـــا تضـطـرب(١٤٤)

مـن اللانـهــــايـة ألوانـهــــا مـــشـعــشـعــة بالندى المنسكب

وتموت الأصداء في خياله وكأنها كائن حي:

وخلــت الحيـــاة وضوضاءها تموت على الأرض أصداؤها(١٤٥)

وتضج البلاهة من حوله - وهي معنى من المعاني - فكأنها طفل أرعن:

تضــج البلاهـــة مــن حولـه وينظـــر كالصنـم المبتســم(١٤٦)

---

(١٤١) انظر المقطوعة الأولى في المطولة الشعرية: أرواح وأشبـاح (ط٣ دار إحياء الكتب العربيـة، القاهرة سنة ١٩٤٥م)، ص ٤٢-٤٣ .

(١٤٢) السابق ص ٨٠ .

(١٤٣) علي محمود طه: ديوان شرق وغرب (ط١ دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٤٧م)، ص٢٢ .

(١٤٤) أرواح وأشباح ص ٨٤ .

(١٤٥) السابق ص٩٠ .

(١٤٦) السابق ص٧١ .

كما تنتقل على قلمه الأشياء من مواطنها المادية المعهودة إلى مجالات وجدانية جديدة، حتى ليصبح قلبه عيونًا تتفجر بنار المشاعر وتغدو خواطره شهبًا تخترق أسداف الأبدية، ذلك شأن الشاعر كما يراه علي محمود طه:

ففي عقله حركات الزمان	مصورة وحدود المكان
وفي قلبه أعين ثرة	بها النار طاغية العنفوان
وفي كل خاطرة نيزك	يشق سناه حجاب الزمان(١٤٧)

❁❁❁

وفي بعض الأحيان كانت المرئيات تغيم أمام عينيه، وتتظلل الصور بغلاف ذي وجهين: وهم وحقيقة، حتى لا يدري أواقع ما يراه أم رؤيا:

أو حقًا أنت ذي أم أنت ذكرى	أم رؤى تمرح في دنيا الأغاني
وبنان هزت الأوتار سكرى	أم شفاه لمست روح الزمان(١٤٨)

فبين الحقيقة والذكرى والرؤى تتردد مخيلة الشاعر وتفقد الصورة تخومها وأبعادها الحسية. وإذا كان تظليل الصورة على هذا النحو يذكرنا بلوحات «فرلين» الشعرية فإننا نلاحظ في الوقت ذاته أن بعض نماذج «علي محمود طه» كانت تتجاوز حدود التأثر الواعي المتحفظ - وهو ما نريده - إلى الاحتذاء الذي ينزلق بصاحبه إلى التكلف. ونحن نقول هذا وفي اعتبارنا أن الشاعر قد ترجم نظمًا قصيدة فرلين المعنونة «في الخريف»، وأن مخايل هذه القصيدة تبدو في عديد من صوره، وبخاصة في قصيدتيه «منها»، «إليها» وفي مطولته الشعرية المشار إليها آنفًا (أرواح وأشباح)، ففيها جميعها تتجسد صورة الزهرة الذابلة بعد أن عدت عليها

(١٤٧) السابق ص٨٣ .

(١٤٨) قصيدة «لحن من فينا» ديوان «شرق وغرب» ص ٥١ .

رياح الخريف الهوج فأسقطت أوراقها، وتلك لوحة نجدها - مع بعض تفصيلاتها- في قصيدة «فرلين» كما ترجمها شاعرنا(١٤٩) .

وقد لمح الدكتور محمد مندور قريبًا من هذه الحقيقة حين قال: ولقد تحس من حين إلى حين أن الشاعر يصدر عن مذهب أدبي بعينه (يقصد المذهب الرمزي)، وهذا جميل. . . .، ولكن على أن يصدقنا القول، فبودلير مثلاً يكثر من الجمع بين المتناقضات كقوله: «النور القاتم» وما شاكل ذلك، ويأتي شاعرنا فيقول:

وأحفر بعد الردى قبره ... هناك على قمة الهاوية
وأغرس في قلبه زهرة ... من الشر راوية نامية

ونحن نترك «زهرة الشر» فقد قالها بودلير، بل هي عنوان ديوانه، ولكن ما «قمة الهاوية»؟ وهل لها حقيقة صورة واضحة في خيال الشاعر أم هي صنعة المذهب.

ولقد يحدثنا فرلين حديثًا سهلاً ساذجًا مؤثرًا صادقًا عن بؤسه وقد أخذت تتقاذفه بقاع الأرض كورقة ميتة، وقد يخبرنا «بانتحاب قيثارة الخريف في أذنيه»، فيأتي شاعرنا يقول:

إذا ما هوت ورقات الخريف ... أحس لها وخزات السنان
وقيثارة الريح ما لحنها ... سوى الريح في جفوة أو حنان؟

يا لله! ولم هذا التهويل والجري وراء المعاني المقتسرة البعيدة الخالية من كل صدى إنساني»(١٤٩م) .

---

(١٤٩) انظر ترجمة قصيدة فرلين ثم القصيدتين المشار إليهما في مجلد يضم شعر علي محمود طه نشره مع دراسة تمهيدية الأستاذ سهيل أيوب بعنوان: «علي محمود طه: شعر ودراسة» (دار اليقظة العربية، دمشق، سنة ١٩٦٢م)، ص ١٧٣، ٥٠٩، ٦٠٤، ٦٠٥ .

(١٤٩م) د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧م، ص ٩٦ .

وتلك ملاحظة فيها من التفصيل ما يغني عن كل تعقيب، رغم أن حدة لهجتها كادت تطمس معالم الحقيقة فيها.

٤- وفي قصيدة النارنجة الذابلة «لمحمد عبد المعطي الهمشري» يبدو جملة أثر نظرية العلاقات الرمزية Correspondances، حيث يغدو العطر في لون القمر، كما يصبح اللحن بلون الفضة. أما الأسى فيتجسد واديًا تسكنه روح الشاعر، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة تنهل من أريجها الأبيض وكأنه خمر تذاق، وليس عطرًا يشم- ذلك ما يقوله الشاعر مخاطبًا «نارنجته»:

هيهات لن أنسى بظلك مجلسي ... وأنا أراعي الأفق نصف مغمض
خنقت جفوني ذكريات حلوة ... من عطرك القمرى والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري ... ينبوع لحن في الخيال مفضَّض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى ... لتعبَّ من خمر الأريج الأبيض(١٥٠)

على أن الشاعر يتجاوز هذه الومضات الرمزية إلى حيث يوفق في تكوين بعض الصور التجريدية المركبة، والتي تنبثق من ذهول شعري يشبه الحلم، وفيها يبصر مرئيات خيالية تذكرنا بما كان يخلقه «رامبو» من أوهام، وما كان يتخيله «وليم بليك» من رؤى خرافية تتمثل فيها الملائكة والشياطين كائنات حية ترمز إلى نوازع روحه وأشواق ذاته، أما «الهمشري» فيرى حدائق في الشفق وفي مسارح القمر والفجر:

بين الدجى واحمرار شعه الشفق ... النور يرقص في عيني ويأتلق
لا هدأة تسعد الحيران، لا سنة ... تقرعيني بها، قد شفها الأرق
فلا أرى غير أحلام مكوكبة ... وغير رسم سماء بات يحترق(١٥١)

---

(١٥٠) انظر نصًا لهذه القصيدة في: د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري، الحلقة الثالثة ص ٧ وما بعدها.

(١٥١) انظر في بليك: بول دوتان: الأدب الإنجليزي ص ١٠٤.

ثم يسترسل في رسم رؤى خياله وصور أحلامه ورموز عقله الملتهب قائلاً:

ذهلت في حلم غاف وخيل لي ... أني عبرت طريقًا كلها ظلم
لم يغشها من بني الإنسان مقتحم ... قبلي، وما وطئت أرضًا بها قدم
تحفّ دَغلا تثير النفس وحشته ... الصمت يحكمه والليل والأجم(١٥٢)

فتلك الصورة - كما ترى - أشبه بالحلم حيث لا يرتكز إلى سطح الواقع، وهي أدنى إلى الرمز منها إلى التصوير، فما الطريق المظلمة والدغل الموحش والصمت والليل والأجم إلا رموز لأعماق نفس الشاعر وسراديبها الملتوية وعوالمها الكثيفة الغائمة، ومن ثم فإن هذه العناصر التي تدل في الأصل على مدلولات واقعية، ليست واقعية إلا بظاهرها، أما الصورة في جملتها فهي سياحة وهمية تشبه رحلات الشعراء الرمزيين في ذواتهم بحثًا عن المثال أو الحقيقة.

٥- ولئن كان محمود حسن إسماعيل قد جسد في بعض صوره بعض المعاني، ووقف في الكثير منها عند حد التقاط العلاقات الحسية، وفتنته مظاهر الطبيعة فراح يسبغ عليها خصائص الإنسان الحي، فإذا هي تشكو وتتألم وتهمس وتحس كما يحس البشر(١٥٣)، فقد كانت الطبيعة بمعناها الرحب منبعًا استمد منه «إبراهيم ناجي» الكثير من صوره، ولكنها - وهذا هو الفرق بينه وبين صاحبه- لم تكن تعنيه في ذاتها بقدر ما كانت تعنيه بوصفها وعاء لأفكاره ومشاعره وحالاته النفسية بعامة. فإن كانت الطبيعة الجامدة قد أصبحت على قلم «محمود حسن إسماعيل» طبيعة حية، فإن ذاتية «ناجي» قد غدت هي الأخرى واقعًا حيًا، ومن ثم لم يكن غريبًا أن نراه يشرب الوهم - على حد تعبيره - وأن يتعلل بالمحال، ويجد

(١٥٢) النص منقول عن: د. محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة ص١٧ .

(١٥٣) انظر نماذج لهذه الظاهرة قصائد «الشادوف» و«عاهل الريف: الثور» و«راهب النخيل» «الغراب»، و«سنبلة تحتضر» و«هكذا قال النورج» و«القمر» في صفحات ١١٨، ١٢٦، ١٧٩، ٢٢٩ من ديوانه «هكذا أغني» ثم صفحة ٨٨ من ديوان «أين المفر؟».

الأماني «بيضاء» تارة و«عرجاء» تارة أخرى، و«غرقى» مرة ثالثة، وأن يحس- حين عاد إلى دار الأحبة المهجورة في قصيدته «العودة» - أنفاس السأم، ويرى أشباح الليل والبلى ويسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة - قائلاً:

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه في بهوه
والبلى أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت
كل شيء من سرور وحزن والليالي من بهيج وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج(١٥٤)

ونلاحظ أن التشخيص الصوري في الأبيات السابقة مباشر وبسيط؛ لأن الشاعر قد حرص فيه على أن يحدد المشاعر والمعاني التي جعلها موضوعًا للصورة، فهي «السأم» و«البلى» و«السرور» و«الحزن» و«الزمن» و«الوحدة»، على أنه في أحيان أخرى كان يدع الصورة حرة طليقة الإيحاء دون أن يصرح بالحالة النفسية التي تشير إليها، وحينئذ يجتاز التعبير الرمزي طور البساطة إلى طور التركيب؛ إذ تغدو الصورة تجسيدًا غير مباشر يعتمد على الحدس أكثر مما يعتمد على الإفصاح:

لا تكلني لذلك الأبد الأسود في قاع مزبد اللج قاتم
لا تكلني لهوة تعصف الأشباح في جوفها وتعوي السمائم
لا تكلني إلى جناح عقاب في ضلوعي محلق الرعب جاثم(١٥٥)

---

(١٥٤) ديوان «وراء الغمام»، مطبعة التعاون، القاهرة سنة ١٩٣٤م، ص١٩ وما بعدها .

(١٥٥) إبراهيم ناجي: ديوان الطائر الجريح، قصيدة بعنوان (زازا) دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص١٠ .

والأبيات يقولها الشاعر مخاطبًا حبيبه الهاجر، ومن ثم ليس صعبًا أن نحدس بإيحاءات (الأبد الأسود) و(الهوة) و(جناح العقـاب)، فهي ليست إلا شعور المحب المهجور بالخوف من غـد لا أمل فيه، ومن وحدة تفتقـد الأنيس، ورعب يستشري في الضلوع ويمد عليها جناحه الأسود.

على أن شاعرنا لم يسلم هو الآخر من الاعتساف في بعض صوره. وإذا كنا قد رأينا - فيما سبق - نمطًا من الـوهم الذي يجمع بين المحسوس والمحسوس دون رابطة حقيقية، فإننا نرى هـنا نمطًا من الوهم الذي يشخص الحالة النفسية في ثوب فضفاض لا ينسجم على قدها، ففي قـصيدة (الأطلال) يحس الشاعر بالسأم حتى ليرى أشباحه من حولـه، وذلك مشروع في منطق الفن والنفس، مادام الإنسان في لحظات الذهول الغامر قد يرى مشاعره ويحســها كما يرى ويحس غيرها من معالم الواقع. غيـر أن التكلف أن يرى الشاعر هذه الأشـباح وقد أخـذت ترقص وتتثنى فوق جثة الهوى الصريع، معولة نادبة فوق قبر الأمل!:

ألمح الـدنيــا بعـــيني ســئم وأرى حــولي أشــبــاح الملل

راقـصــات فـوق أشـلاء الـهـوى معـولات فوق أجـداث الأمل[156]

وبالإضافة إلــى التنافر بين الرقص والعويل، فإن رمـزية الصورة لا تعني أن تكون تشبيـهًا ينصرف فيه الشـاعر إلى المشبه به، ولكنهـا تعني الإيحاء، والإيحاء ليس عنتًا لفظيًا أو اقتسارًا. قارن - على سبيل المثال - هذه الأشباح الراقصة المعولة بقول بودلير في قـصيدة ترجمها «ناجي» نفـسه: «يا ألمي! اعطني يدك، وتعال من هنا»[157] ولنتأمل ما في تلك الصورة الأخيرة من ألفة حـميمة يعقدها الشاعر بينه وبين الألم، وما فيها كذلك من بساطة لا تطفئ الإيحاء ولا تتعارض معه .

(١٥٦) إبراهيم ناجي: ديوان (ليالي القاهرة) (مطبعة الفكرة، القاهرة، سنة ١٩٤٣)، ص٤٢ .

(١٥٧) بودلير: قصائد من ديوانه «أزهار الشر»، ترجمة: إبراهيم ناجي، قصيدة بعنوان «قطوف»، ص ٩٦ .

٦- ونختم رحلتنا في التعبير الرمزي بالصورة، مشيرين إلى الشاعر السوري عمر أبي ريشة، الذي تتراءى الرمزية في بعض تعابيره الجزئية وصوره، وعلى قلمه ترد أمثال هذه التراكيب: حجرة العدم، الحزن الساجي، المسربل بالوقار، جباه الأنجم، جفون الظلم، وليمة البغي، زنود الخريف، كما تتشخص معاني الدمار والوهم والموت في مثل قوله:

قفي قدمي إن هذا المكان ... يغيب به المرء عن حسه
لقد تعبت منه كف الدمار ... وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه ... وينتحر الموت في يأسه[(١٥٨)]

وترمقه السلوة - وكأنها كائن حي - بالنظر الشزر:

كم سلوة ناجيتها فانثنت ... ترمقني بالنظر الشزر[(١٥٩)]

ولعل قصيدته «الخزان الأكبر»[(١٦٠)] نموذج واضح لتأثره بالنظرية الرمزية في جانبيها التعبيري والنفسي، ففيها تتمثل الحالات النفسية في أشتات من المحسوسات والرؤى، وفيها كذلك تتداعى الصور البصرية والمدركات، كما تغلفها بعامة مسحة من الظلال التي لا تبلغ حد الإبهام الرمزي الصافي.

(ب) الاستعارة الرمزية والرمز:

ونضيف أن هذه الزمرة من شعرائنا، فوق تأثرها الرمزي في التعبير والصور الجزئية، كانت تلجأ أحيانًا إلى ما أسميناه بالكناية أو الاستعارة الرمزية Allegory ذات الصور المركبة، وفيها يعمد الشاعر إلى تجسيد المعاني المجردة في أشكال

---

(١٥٨) من قصيدته «طلل» في مجموعته الشعرية المسماة «مختارات» (منشورات المكتب التجاري، بيروت)، ص ٤٨-٥٠.

(١٥٩) المصدر السابق ص ٢٠١.

(١٦٠) الخزان الأكبر فيها ليس إلا العقل الباطن حيث يقذف بمكنوناته الغامضة حين يتعطل الإدراك. انظر: المصدر السابق ص ١٩٥ وما بعدها.

حسية، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حـركاتها وكلماتها تفسيرًا مجردًا[١٦١]. ومن اتكئوا على هذه الخـاصة الفنية (حـسن كامل الصيـرفي) في أمثال قـصائده: «موت البلبل» و«السحابة المغترة» و«الغيرة»[١٦٢]، وكذلك «إبراهيم ناجي» في مثل قصـيدته «القافلة الصغـيرة»[١٦٣]، و«محـمد عبـد المعطي الهمشـري» في مطولته الشعرية المسماة «شاطئ الأعراف»[١٦٤]، وجميعهـا قصائد تترجم الأفكار والمعاني المجردة إلى لغة تصويرية ليست قيمتها فـي ذاتها، بل فيما تشير إليه من معان يمكن للمتلقي أن يدركها في غير ما جهد، وغالبًا ما يكفيه الشاعر هذا العبء فيصرح له بما يقصده، ومن هنا كان قصور أمثال هـذه الاستعارات عن مستوى الرمز الحق في شمول إيحائه وعمقه.

غير أن الإنـصاف يقتضيـنا أن نشير إلى بعض القصـائد النادرة التي تجاوزت حدود الاستعارة الرمزية إلى حيث أصبحت على مشارف الرمز أو قريبًا منه، ونحن نقول هذا وفي اعـتبارنا قصـائد «كالتمثال» «لـعلي محمود طه»، و«عـاصفة روح» لإبراهيم ناجي[١٦٥]، و«ظمآن» «للصيرفي»، وهذه القصيدة الأخيرة يمكن اعتبارها نموذجًا تُقاس عليه نظائره - ويستهلها الشاعر بقوله:

ظمـــآن أطلـــب ريًا   من جـــدول سلســـال

ولا نكاد في البداية بأن الشاعر يتحدث عن جـدول غير واقعي، فهو يجري - ككل الجـداول - حـرًا حـرية الشلال، وهـو يتدفـق بين الربوع وتحت الدوالي

(١٦١) تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢، ص ٥٦٠ .

(١٦٢) القصـيدتان الأوليان من ديوانه «الألحـان الضائعة» ص ٤٣، ٧٣، أمـا الثالثة فـمن ديوانه «صدى ونور ودموع» ص ١٥٥ .

(١٦٣) من ديوانه ليالي القاهرة ص ١٨٣ .

(١٦٤) نشرت بمجلة أبولو، المجلد الأول ص ٦٢٧ ومـا بعدها، ونقل الأستاذ عـبد العزيز الدسوقي مـقتطفات منها في كتابه «جماعة أبولو» ص ٥٧٠ وما بعدها .

(١٦٥) انظر نصًا لقصيدة علي محمود طه في: علي محـمود طه: شعر ودراسة ص ٣٧٩ وما بعدها، وقصيدة ناجي في ديوانه ليالي القاهرة، ص ٦١-٦٢ .

والنخيل والأزهار. غير أنه مـا يلبث أن يشف عن مستواه التجريدي غيـر الحقيقي حين يقول الشاعر:

ينسـاب كـالحـم حلـوا ... مـا بين أصـفى ظـلال
مـيـاهـه مـن نـور ... تـطـفـو عـلـيـه لآل
ونبـعـه من فـؤاد ... مـن الـكـدارة خـال
تـهـوى النجـوم إليـه ... من بـرجـهـا المتـعـال
لـتـسـتـحـم وتـعلـو ... فـي مـوكـب الإجـلال
ويسكـب البـدر نـوراً ... عـلـيـه كـالآمـال
وتضـفـر الشـمس فـيـه ... شـعـورها بـدلال
مـا فـيـه إلا سـفين ... تجـري مـدى الأمـيـال
مـسـيـرات بروح ... قـدسـيـة، وجـلال
مـحـمـلات بطيـب ... من عنبـر الأجـيـال
تشـدو عليـهـا قـيـان ... مـخلوقـة مـن خـيـال
إن مـسـهـا اللحظ ذابت ... ذوي الأمـاني حـيـالي
ظـمـآن، ظمـآن لكـن ... طلبت مـا هـو غـالي[(١٦٦)]

فـأنت ترى في هذا النمـوذج أن الشاعـر يحرص علـى بناء الصور الرمـزية المركبة، ولا يكتفي بالصورة الجزئية العابرة، وتلك أولى الخطوات لإبداع الرمز. ثم هو يبدأ فـي كل صورة من الواقعي، غـير أنه مـا يلبث أن يتجـاوزه إلى المجرد، فالجـدول ينساب بين الظلال ولكنه في الوقت نفـسه كالحلم، وهـو يفيض - ككل الجداول - بالماء ولكنه مـاء من نور، والبدر يعكس أشـعته عليـها، ولكنها أشـعة

---

(١٦٦) الألحان الضائعة ص ٤٨ .

كالآمال، وتسير فـيه السفن الجارية ولكنها سفن تندفع بقوة الروح المقـدسة محملة بطيب فيه رائحة الأجيال، وبقيان وهمية كالأماني.

وهكذا نحس أن الشـاعر في كل صـور الرمز يزاوج بين المحسـوس والمعنوي، والواقع ومـا خلف الواقع. وتـلك خطوة في طريـق الرمـز لا تقـل أهمـيـة عن سابقتها(١٦٧)، وبها يتجاوز الجـدول المنشود حدود الدلالة الوضعية الضـيقة إلى حيث يصبح رمزًا - أو أشبه بالرمز - لحالة من الصفاء النفسي والهدوء شبيهة بالحلم، يطمح إليها الشاعر ولا يبلغها، فهو جدول منبعه في الذات قبل أن يكون في الطبيعة:

ونبعـــه مــــن فـــؤاد   مـــــن الكــــدارة خـــال



تلك أهم مظاهر التأثيـر الرمزي في هذا الاتجاه من رمزيتنا المـعاصرة، وهي مظاهر لم تتجاوز في جملتها:

أولاً: إقامة الـتعبير الجـزئي على الوسائل الرمزية للتـجريد، من تراسل بين المحسوسات، ثم بينها وبين المعاني المجردة، مع مـا يقترن بذلك من دقة في اختيار اللفظة الموحية، وتجديد في بعض العلاقات التركيـبية من مثل حذف أدوات التشبيه وغرابة الأوصاف التي تسند إلى موصوفات ليست من نمطها.

ثانيًا: بناء الصور الجزئية على المقررات الرمزية السابقة، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخـيص المجردات أو الماديات الجامدة، مع ما يقـترن بذلك من تظليل الصورة وتكثيف إيحائها.

ثالثًا: الاستعـارة الرمزية البسيطة التي نادرًا ما تصل إلى مـشارف الرمز. ولعلنا- منطلقين من هذه الحقائق الثلاث - لم نبعد حين أسمينا هذا الاتجاه «برمزية التعبير».

(١٦٧) قارن هذا بما ذكـرناه في حديثنا التـمهيـدي (تحت عنوان: الرمز والرمـزية) من أن الرمز ذو مسـتويين: مستوى العطاء المباشر أو الحقيقي، ومستوى العطاء غير المباشر أو التجريدي.

(٤)
الرمزية النفسية

ونقصد بها نزوع بعض شعرائنا - وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية - إلى استخدام الرمز للكشف عن الحياة الباطنية للإنسان المعاصر، سواء امتد هذا الكشف إلى أعماق الذات فامتاح من اللاشعور كما فعلت الشاعرة العراقية «نازك الملائكة» في بعض قصائدها، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حب وحزن ورعب، مع الإيحاء بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة، وهو ما جنح إليه الشاعر المصري «صلاح عبد الصبور».

ولا يعني هذا إطلاقًا أن الاتجاهات الرمزية التي عرضنا لها سابقًا لم تكن لصيقة بالنفس، فلكل شعر أصيل علاقة بنفس صاحبه أيًا كانت أشكال هذه العلاقة، غير أن كلاً من هذه الاتجاهات قد انصرف بجهده إلى ناحية في الإبداع الشعري تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها، فسعيد عقل قد عنى بمتابعة الرمزيين ومحاكاتهم فكانت رمزيته خالصة أو تكاد، بينما حاول بشر فارس التحليق فيما وراء المحسوس، فكانت رمزيته ميتافيزيقية، أما الطائفة الثالثة فلم تتجاوز رمزيتها الظواهر الجزئية في الأسلوب، ومن ثم كانت رمزيتها «رمزية تعبير»، هذا على حين انعطف شبابنا الشاعر تجاه الحياة الباطنية الواعية واللاواعية، فكانت رمزيته نفسية باعتبار أبرز مجالاتها وهو «النفس».

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من تموجات بعيدة المدى حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية كانت بالغة الأثر في تنمية هذا الاتجاه في شعرنا المعاصر، فقد اهتزت نتيجة لها كثير من القيم والحقائق الإنسانية، وفتح شعراء ما بعد الحرب أعينهم على عالم جريح يحاول أن يبني على الأنقاض وجودًا جديدًا، وأن يستنقذ من بين ركام الحقائق المنهارة إيمانًا كاد يعصف به الشك. في ظل تلك الأوضاع الغائمة كان طبيعيًا أن تنسحب الذات الشاعرة من الحياة العامة، تحاول أن

تجد في عـالمها الداخلي مـا لم تجده في الخارج. يشـير «لانسـون» إلى نشأة بعض المذاهب الذاتية نتيـجة للحرب العالمية الأولى وما اقـترن بها من عنف انعكس أثره على الشـعراء - قـائلاً: «وربما امتـدت روح هذه الفـوضى والعنف إلى عقـولهم أيضًا. . . فرفضوا الحـقيقة الواقعية على أنهـا أحلام مفزعة»(١٦٨). وتلك ملاحظة تصدق إلى حد كبيـر على شعراء ما بعد الحرب الثانية، حـقيقة لم تصل بلادنا من ويلات الحرب قـدر ما صليت البلدان الأوروبيـة، بيد أن آثارها كانت من القـسوة بحيث تكافأ في الإحساس بها القـريب، والبعيد، وأي شاعر - بل أي إنسان- لم ينتفض أسى وإشفاقًـا على ضحايا القنبلة الكونية في «هيروشيـما»؟ فإذا أضفنا إلى ذلك ازدهار الحضارة الآلية دون أن يقابله ازدهار مماثل في القـيم الروحية وما اقترن بذلك من نشاط الاسـتعمـار العالمي، وضغطه - بالذات أو بأيدي عـملائه - على حريات الأفـراد والجماعات في الوطن العـربي حتى عهـد قريب، أمكننا أن ندرك بواعث تيار «الاستبطان الذاتي» أو «الرمـزية النفسية» التي استوعبت نتـاج كثير من شباب شعرائنا المعاصرين.

وقد واكب هذه المؤثرات السياسية والاجتـماعية وعي فني منظم بتراث الشعر العالمي، نتيـجة لنمو الثقافة العـربية الحديثة، وازدياد الاتصال بينها وبين الـثقافات العالمية، وبذلك تفتـحت أمام ناشئة الشعراء كوى كانت مغلقـة أطلوا منها بخاصة على الشعر الإنجـليزي، فقرأوا وتمثلوا أحيـانًا، وحاكوا أحيـانًا أخرى - دون تجربة ذاتيـة أصيلة - مـا كتـبه أمـثال «ت. س. إليـوت» و«إزرا باوند Ezra Pound»، و«إديث سيتويل Edith Sitwell» وغيـرهم ممن أفادوا من تراث الرمزية الفرنسـية، واستعانوا بوسائله في التعبير عن أزمة الحضارة المادية المعاصرة.

وخشيـة الإطالة في تعقب ظاهرة يغنى فيها التـمثيل ولا يفيد الاستـقصاء، سنعرض نموذجين لاستخدام الرمز في التعبير عن الحـياة النفسية، أما أولهما فيميل

(١٦٨) لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢، ترجمة د. محمود قاسم، ص ٥٢٩ .

إلى استبار اللاشـعور والذات الباطنية عمومًـا، وأما ثانيهما فيـجنح إلى تشخيص الحالات النفسية من حب وحزن وقلق في صور ومدركات حسية.

(أ) نازك الملائكة ورموز الذات الباطنة:

بدأ اكتشاف الشاعرة العراقـية المعاصرة «نازك الملائكة» لرموز الذات الباطنة، في صورة قلق رومـانتيكي، وإحسـاس عارم بالوحشة والضـياع، ونزعة سـوداوية تترقب الموت، إن لم تكن تتمناه وترى فيه خلاصها. وهي نظرة رومـانتيكية كانت سمة الجيل الذي ازدهر شعـره بين الحربين، من أمثـال إبراهيم ناجي وعلي محمـود طه، وحسن كامل الصيـرفي، ومحمود حسن إسـماعيل، وربما أثر هذا الرعيل في شبـاب ما بعد الحرب الثـانية تأثـيرًا لم يسـتطع هؤلاء أن يفلتوا من أسـره إلا بعد أن اسـتحـصدت ملكاتهم الشعـرية. وقد ساعـد على إذكاء هذه النزعة الحزينـة المنطوية مشاعر القـهر والمرارة التي كـان يحسـها شـبابنا العـربي في وطن ليس له من الحـرية إلا الشعـار، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف أقسى ألوان الضغط على الشخصية العربية.

والذي يتـصفح الـديوان الأول الذي أصدرته الشـاعـرة سنة ١٩٤٧م بعنوان «عاشقـة الليل» سوف لا يخطئ هذه النزعة الرومانتيكيـة المتشائمة، وفيـه سيلتقي بتلك القصائد التي تحمل رائحة الموت: بين فكي الموت، السفر، مرثية غريق، على حافة الـهوة - بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشـعر الغربي لم تجد خـيرًا من قصيدة «توماس جراي» المسماة: «مرثيـة كتبت في مقبرة ريفية An Elegy Written in a country Churchyard وهي قصيـدة مطولة ينسجم ما فيها من كـآبة غامرة مع مزاج الشاعرة الحزين(١٦٩).

ومنذ الديوان الثاني الذي أصدرته سنة ١٩٤٩م بعنوان «شظايا ورماد» يخفت هذا الأنين الذاتي المسرف ولكنه لا ينقطع، بل يتـحول إلى فلسفة عاطفـية كامنة،

(١٦٩) انظر: عاشقة الليل: (ط٢، منشورات المكتب التجاري، بيروت، سنة ١٩٦٠م)، ص٣٤، ٤٢، ٤٦، ٥٢، ١٩٠.

تمتزج فيهـا المرارة العميقة بيقين الشاعرة أن الحـياة سراب، وأنها لم تكن في سنى عمرها المنصرمة إلا «كجامعة الظلال» تجرى وراء الوهم وتقبض على الريح(١٧٠).

على أن وترًا آخر قد جد على قيثارة الشـاعرة في هذا الديوان ثم في شقيقه اللاحق - قرارة الموجـة سنة ١٩٥٧م - ونعني: ميلها إلـى اصطياد لحظات الذهول النفسي حيث يتوارى الوعي وتنساب الخواطر طليـقة حرة، فتطفو على السطح منها رغبات ومخـاوف كانت مكبوتة؛ ولأن اللاوعي رمزي بطبيعتـه، فإن هذا الرغبات والمخاوف لا تظهـر في شكلها الحـقيـقي، بل ترتدي ثيابًا رمـزية تستـر جواهرها ومصادرها الأصيلة. وذلـك ما تفسره الشاعرة ذاتها إذ تقـول: «إن النفس البشرية عمومًا ليست واضحة وإنما هن مغلفة بألف سـتر. وقد يحدث كثيرًا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومـئات الصور العابرة التي تمر فـيحدق فيـها العقل الواعي ببرود وينساها نسيانًا كليًا، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عـليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقـل الواعي أطلقها صورًا غامضة لا لون لها ولا شكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفًا على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادي يراها في أحلامه، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معًا»(١٧١).

وتلك نظرة إلى دور اللاوعي في الـعمل الفني ترجـع إلى تقدم الدراسـات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسي - وعلى رأسهم فرويد Freud- من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة في حياتـنا النفسية، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة في اللاشـعور، وأن الفنان يمتاح من اللاشـعور شأنه في ذلك شـأن الحالم والعصابي Neurotic، وإن اختلف عن الأول في أن سـيطرة اللاشعور عنده فيـها

(١٧٠) انظر قـصيـدة بعنوان «جامـعة الظلال» من ديوان «شـظايا ورماد» (ط٣ سنة ١٩٥٩م منشـورات المكتب التجاري، بيروت)، ص ٨٤-٨٨ .

(١٧١) السابق ص ١٤ .

وعي بذاته وبعمله، وعن الثاني في سلامة نزعات اللاشعور عنده، فالفنان الحق - كما يقول فرويد - «يعرف كيف يتقن أحلامـه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التي تؤذي أسماع الآخـرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم. وهو يعرف كـيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها في المنابـع المحرمة . وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخـاصة بحيث تعـبر تعبـيراً أميناً عن الأفكار التي يدور عليـها خياله. ثـم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحيـاته الخيالية بسلـسال قوي من اللذة يرجح الكبوت ويطردها مؤقتًا على الأقل. وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء»(١٧٢) .

وإذن يستمد الشاعر - كما يسـتمد الحالم - من اللاشعور، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين. وذلك بعض ما استهدت به «نازك الملائكة» في استنباط رموزها النفسية.

والإحساس الجـوهري الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شـعورها الخفي الملح بأن هناك قوة مجهـولة جبارة تتعقبها، كمـا أن النموذج الرمزي الذي يتراءى في كـثيـر من قصـائدها هو نموذج الإنسان «المـطارد» من قبل تلك القـوة التي لا ترحم، و«كثيرًا ما تكون هذه القوة - كما تحدثنا الشاعرة - مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الـندم، أو عادة نمقتـها في سلوكنا الخـارجي، أو صورة مـخيـفة قابلناها فلم نعـد نستطيع نسيـانها، أو هي النفس بما لها من رغـبات وما فيـها من ضعف وشرود، أو أي شيء آخر»(١٧٣) .

---

(١٧٢) من كلام «فرويد» نقلاً عن د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير (ط١ سنة ١٩٥٩م، نشر دار المعرفة بالقاهرة)، ص٤٤ . وانظر كذلك هربرت ريد: الفن والمجتـمع، ترجمة فتح الباب عبدالحليم. (مطبعة شباب محمد، القاهرة، دون تاريخ)، ص ١٢٥ .

(١٧٣) مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»، ص ١٦ .

على أن الإحساس الخفي بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة، بل يتجلى في رموز تتنوع أشكالها وتكاد تتفق مضامينها، فهو يتجسد تارة في صورة «أفعوان» يقتفي خطواتها أينما ذهبت:

ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول، أي انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

أين أنجو وأهدابه الحاقدة

في طريقي.. تصب غداً ميتًا لا يطاق[(١٧٤)]

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تتحدث عنها الشاعرة في قصيدتها «أغنية الهاوية»[(١٧٥)]، وتجد فراراً منها في قصيدتها «نهربون»[(١٧٦)]، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحري، يظل يكبر ويكبر حتى يصبح مارداً يسد عليها الطريق في قصيدتها «لعنة الزمن»[(١٧٧)]، وفيها تصور لحظة من لحظات الوهج العاطفي بين حبيبين يجتليان المساء على شاطئ نهر تطفو عليه جثة سمكة ما تلبث أن تغدو عملاقًا ينذر العاشقين بالفراق، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الإحساس بالزمن وكيف يهتصر السعادة، ويحيل الحلم إلى حقيقة كئيبة، ويضفي ظلاله السود على عواطفنا حتى وهي في ذروة ازدهارها- فلننظر كيف تم تكوين هذا الرمز على قلم الشاعرة:

(١٧٤) من قصيدة «الأفعوان»، ديوان شظايا ورماد، ص ٦٢ .

(١٧٥) السابق ص ١٠٤ .

(١٧٦) ديوان قرارة الموجة (منشورات دار الآداب، بيروت، ط ١٩٧١م)، ص ٩ .

(١٧٧) السابق ص٢٤ وما بعدها .

ووقفنا في الظلمة نحلم
بالموج وبالليل المبهم
ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالم في عربات
صنعتها أذرع جنيات
من عطر الأزهار الخجلات
من أسلاك الضوء الألاق
في قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق
وتناست مولدها الآفاق



وتلك صورة فيها من السعادة بقدر ما فيها من غفلة عن قسوة الزمن، ومن هنا كانت المفارقة حين قدمت لنا الشاعرة الوجه الآخر من الصورة: وجه الفراق الذي يلوح شبحه أمام ناظريها، وبقدر التضاد بين الوجهين - أو الموقفين - كانت الإثارة النفسية. إن الشاعرة في اللحظة التي يغفو فيها الخوف على ساعدي هنيهة عاطفية عذبة، تحس حركة تنبعث من مياه النهر الراكدة:

لكنا إذ كنا نحلم
أحسسنا شبه صدى مبهم
«الجنيات المنتقمات
يصعدن إلينا في عربات»
وأجاب رفيقي: لا، هيهات
ذلك صوت الموج الرقراق

الريح الحالمة البيضاء تمر على الموج الرقراق
وتخادع أسماع العشاق»



لأيا وتبينًا الحركة
ثمة وإذا جثة سمكة
طافية فوق الموجة ميتة، والشاطئ في إشفاق
وصرخت «رفيقي! أين نسير؟
لنعد، فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير»
فأجاب رفيقي «نحن هنا يحرسنا الحب، فأي فراق؟»
وغرقنا في صمت براق



هنا تتكون الملامح الأولى للرمز، فهو «جثة سمكة» قد لا تعني شيئًا، ولكنها بالنسبة للحبيبين الخائفين «إنذار أسى ودليل فراق»، وكأنها تثير في خيال الشاعرة صورة حبها وقد تحول إلى رفات أو جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء:

ومشينا، لكن الحركة
ظلت تتبعنا، والسمكة
تكبر، تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق
وصرخت «رفيقي أي طريق
يحمينا من هذا المخلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق

والظلمة محكمة الإغلاق»
فأجاب رفيقي مرتعشًا، والظلمة محكمة الإغلاق
«نهرب، لن تسلمنا الآفاق»
وبقينا نهرب، والسمكة
تتبع أرجلنا المرتبكة
تلك الأحداق، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق؟
وزعانفها السود الشوهاء
سدت في وجهينا الأرجاء
وأراقت في الجو الوضاء
سحبًا سوداء ولون محاق
حتى وجه القمر السحري غشاه أسى وظلام محاق
وتلاشى مبسمه البراق



بهذا تكتمل أبعاد الرمز، وتتحول السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على الحبيبين كل طرق النجاة، وبه تتغير معالم السعادة إلى كآبة غامرة، فالجو المضيء قد غشته السحب السوداء، أما القمر فقد انتقب بالظلام أو قل بالأسى الذي اعترى الشاعرة، فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية. ترى هل ترى الشاعرة بذلك العملاق النهري إلى الإحساس بالزمن - وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة - أم إلى الخوف من مفاجآت القدر؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذي بال؛ لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة، هي المجهول بأرحب معانيه .

ولعله قد لوحظ أن الرمز في تلك القصيدة نفسي من حيث إنه يوحي بنزعة من نزعات الذات الباطنية، هي إحساس الشاعرة بأنها مطاردة من قبل عدو خفي

لجوج، قد يكون الذكرى أو الندم أو المجهول بعـامة. ثم هو نفسي من حيث صورته الفنية؛ لأنه قد بنى على ما يشبه الحلم أو تيار اللاوعي Unconsciousness؛ إذ ليس معقولاً أن تصعد الجنيات المنتقمات من النهر- كما تحدثنا القصيدة - وليس معقولاً كذلك أن تتحول جـثة سمكة صغيرة إلى عـملاق كبير، إنما هي رؤيا تتجسـد فيها مخاوف الشاعـرة صوراً ورموزاً مستمدة من عـالم النفس الغني العميق. وهي من هذه الوجهـة تذكرنا بقصيـدة «الغراب The Raven» لإدجار آلان بو، وفيـها يرمز الشاعر بالغراب إلى مـرارة الذكرى مثلما ترمز شاعرتنا بالسـمكة العملاقة إلى لعنة الزمن، وفيهـا كذلك يستخدم «بو» - كـما تستخدم «نازك» - جـو الظلام والحيرة والتردد والريـاح والنافذة والغراب ذي الـطبيعـة المفتـرسة وكأنه وحـش يهدد أمن الشاعـر- يستخدم كل ذلك ليـفسح المجال للرعب والأسى والفزع. بـل إن شعور التوقع الذي صورته «نازك»، في بداية قصيدتهـا على شكل حوار بينها وبين رفيقها الذي يطمئنهـا بأن ما يسمـعانه ليس سوى صـوت الريح، هذا الشعور بعـينه نجده سائداً في بداية قصيـدة «بو»، حيث يفاجأ في إحدى ليالي ديسمبـر القاسية بطارق في الظلام، وحين يفـتح الباب على مـصراعيـه لا يجد أحـداً، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قـلقًا مهمومًـا، ولكن الطرق ما يلبث أن يعود أقوى مما كـان، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب يدخل عليه دون تحية أو استئذان، وإذ يسأله الشاعر عن اسمـه أو ماذا يكون لا يجيبـه هذا الطائر الغريب بغـير كلمة واحدة: «هيـهات»، يقولها وكـأنها ماتت على شفـتيه فلا يجـد عنها حولاً، آنئذ يزداد انزعـاج الشاعر فيـهتف به أن يغـادر بيته: لتكن تلك الكـلمة فراق مـا بيني وبينك طائراً كنت أم صديقًـا، هكذا صحت به وقد نهـضت قائمًا. عـد إلى العاصفـة في عالم الموت المظلم، لا تتـرك أي ريشـة من ريـشك الأسـود تذكـاراً لما فـاهت به روحك من كذب.. أترك وحـدتي غير معـتدى عليهـا. غادر التمـثال من أعلى بابي.. انزع منقارك من صدري ونحّ عني شبحك المخيف... فصاح الغراب.. هيهات»[١٧٨]،

(١٧٨) انظر ترجمـة لهذه القصيـدة في: د. محمد مـندور: محاضرات في الأدب ومـذاهبه (القاهرة، معـهد الدراسات العربية، سنة ١٩٥٥م)، ص ٨٢-٨٩ .

وحينذاك نحسن في حدس شبه يقيني أن الشاعر يتحدث عن ذكرى أليمة تعاوده كلما أجنه الليل، وتنشب نارها في صدره فلا يستطيع منها مفرًا، مثلما لا تستطيع «نازك الملائكة» من عدوها الخفي مفرًا .

مقومات الرمز في شعر نازك الملائكة:

«نازك الملائكة» تلميذة وفية لفن الأداء كما عرفه شعراء التعبير الرمزي وبخاصة محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي، فهي مثلما تعتمد على تمثيل الحالات النفسية والمعاني الوجدانية عن طريق تجسيدها في صور مادية، أو تشخيصها بإضفاء خصائص الكائن الحي عليها.

ولقد يكون هذا التمثيل جزئيًا: ينحصر في الصورة ولا يمتد على رقعة القصيدة بكاملها، مباشرًا: تفصح فيه الشاعرة عن موضوع التجسيد أو التشخيص، ولا تتركه لحدس المتلقي واستعداده النفسي، كما نرى في قصيدتها «تواريخ قديمة وجديدة»، حيث توحي - عن طريق التصوير - بأن الماضي لا يعود، وأن محاولة استرجاعه كمحاولة نبش قبر قديم:

وسألنا عن الأمس ... فعثرنا على تابوت
وهناك على الرمس ... يجثم الزمن المبهوت
....
ورأينا الغد المنتظر ... ساحبًا نصفه المشلول
ساحبًا نصفه المحتقر ... نصفه الجامد المملول(179)

***

(179) ديوان: شظايا ورماد، ص ٣١-٣٢ .

على أن الشاعرة كثيراً ما تتجاوز أمثال هذه التشخيصات البسيطة المباشرة إلى التجسيد والتشخيص المركبين، حيث يتسع كل منهما ويمتد حتى يستوعب القصيدة باعتبارها بنية حية، وحيث لا تصرح الشاعرة بما تعنيه اعتماداً على الحدس والإيحاء، وبهما يتحول التشخيص إلى رمز كلي، ذلك ما نلاحظه في قصيدة «جنازة المرح»[(180)] ، ثم في قصيدتي «يحكى أن حفارين» و«عندما قتلت حبي»[(181)]، وفيهما يبدو الحب كأنه جثة هامدة تواريها الشاعرة التراب مثلما يوارى الأحياء. كذلك قصيدة «الزائر الذي لم يجيء»[(182)] حيث يتشخص طموح الشاعرة إلى المجهول في صورة زائر غائم القسمات والملامح تنتظره كل مساء ولكنه لا يجيء:

ومر المساء، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية
.ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية
ولم تأت أنت... وضعت مع الأمنيات الأخر

ولكن هل تنتظر الشاعرة حقًا هذا الزائر الغريب؟ إن كلاً منا يتمنى في قرارة نفسه شيئًا حتى إذا ظفر به لم تعد به إليه لهفة، وامتدت حدود أمانيه إلى شيء آخر، ومن ثم تفضل شاعرتنا ألا يحضر هذا الزائر المنتظر أو ألا تتحقق هذه الأمنية المرجأة وأن تظل حلمًا تتعلل به النفس:

ولو جئت يومًا - وما زلت أوثر ألا تجيء-
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقُص جناح التخيل واكتأبت أغنياتي
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء

---

(180) السابق، ص 132 .

(181) انظر ديوان: قرارة الموجة ص 112، 129 .

(182) السابق ص 118 وما بعدها .

وأدركت أني أحبك حلمًا

ومادمت قد جئت لحمًا وعظمًا

سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء

بهذا نصبح على شبه يقين وجداني بأن الشاعرة لا تتحدث عن زائر حقيقي، بل عن ذلك الشيء الغامض الذي يحلم به كل منا، عن ذلك المجهول الذي تمتد أمنياتنا إليه بين الرجاء والخوف، والذي تتركز المتعة به في امتناعه على التحقيق.

(ب) صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية:

الحزن والحب والطموح الإنساني إلى الحقيقة: ثالوث متعدد الأوجه تكاد تدور عليه معظم رموز الشاعر المصري «صلاح عبد الصبور»، وهو ثالوث لا يقبل التجزئة بطبيعته؛ لأن حالات النفس من الغموض والتعقيد بحيث تستعصي على أية محاولة للتبسيط أو التجزئة، ومن ثم ليست التفرقة بين هذه العناصر الثلاثة إلاّ من باب التقريب.

وللإيحاء بهذه المنازع الذاتية الثلاثة اتكأ الشاعر في ديوانه الأول (الناس في بلادي)[١٨٣] على الصورة الرمزية غالبًا، أما في ديوانه الثاني (أقول لكم) فقد التجأ إلى الإطار الرمزي المستمد من التراث القومي أو العالمي يصوغ فيه أفكاره ويحدد به رؤيته للنفس والوجود. ثم كانت المرحلة الثالثة - بعد الصورة والإطار الرمزيين ومعهما - مزاوجة الشاعر بين الرموز المستمدة من التراث والرموز المستقاة من واقع الطبيعة، وهذه المرحلة تشمل الكراسات الثلاث الأولى من ديوانه الأخير (أحلام الفارس القديم). أما الكراسة الرابعة من هذا الديوان فتمثل أحدث أبنية

(١٨٣) ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٥٧م عن دار الآداب ببيروت، أما الديوان الثاني «أقول لكم» فقد رجعنا إلى طبعته الثانية الصادرة عن دار الآداب سنة ١٩٦٥م، أما ديوانه الأخير «أحلام الفارس القديم» فقد ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٦٤م، عن دار الآداب كذلك .

الرمز بالنسبة للشاعر، ونعني بذلك انصرافه إلى ما أسميناه «بالنماذج الرمزية التراثية» حيث يصور شخصية من شخصيات التاريخ أو التصوف تصويرًا يشف عن أفكار ومشاعر عصرية، وبذلك يتجنب الشاعر مغبة التقرير ونضوب إيحائه. ومن نماذج هذه المرحلة قصيدتاه «مذكرات الملك عجيب بين الخصيب» و«مذكرات الصوفي بشر الحافي»(١٨٤)، فالملك في الأولى رمز لإنسان اليوم في سعيه وراء الحقيقة وبحثه عن اليقين، أما بشر الحافي - وهو من رواد الطريق، وله بهذا الاعتبار إشعاعات لا تنطفئ في وجدان المتلقي العربي - فإن الشاعر يدين على لسانه زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال. وتلك وسيلة في بناء الرمز تستوحي ما صنعه «إليوت» في قصيدته «أغنية العاشق ج الفريد بروفروك» - وقد سبق أن أومأنا إليها - كما أنها تطبيق أمين لنظريته في «المعادل الموضوعي»، وفيه يوحي الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها في شخصية وحدث وموقف تكون جميعًا بمثابة «المعادل» لتلك العواطف والأفكار المراد إثارتها(١٨٥).

و«الليل» من أبرز رموز الحزن في شعر صلاح عبد الصبور - على الأقل في ديوان الأول -، عنينا الليل بكل ما يثير من أشجان وظنون وذكريات ومخاوف حبيسة في أعماق الذات الشاعرة، وهو: إما مصدر مباشر لهذا الحزن كما يتضح في قصيدته «رحلة في الليل»:

الليل ياصديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد(١٨٦)

---

(١٨٤) انظر: أحلام الفارس القديم ص ٩٧ وما بعدها.

(١٨٥) انظر: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ص ١٢٣.

(١٨٦) ديوان «الناس في بلادي» ص ٣٧.

وإما مسرح لحدث يبتعث هذا الحزن ويستثيره، فعزرائيل يمارس عمله في المساء (قصيدة الناس في بلادي)[١٨٧] . والحياة لا تجف في عيني البائس الشريد إلا تحت جنح الليل (قصيدة السلام)[١٨٨] . والأجدل المنهوم لا ينقض على الطائر الصغير وإلفه الحبيب ليشرب دماءهما ويعلك دماءهما إلا متستراً بالظلام (رحلة في الليل)، أما الطارق المجهول فيذكرنا في سماته ورهبته وميعاد زيارته الليلية «بغراب» «بو»، فهو مثله يعكر على الشاعر وحدته ويسد عليه بابه، أو قل يغلق دونه طريق الفرار:

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه تحت اللثام وجه يوم

لكن صوته الأجش يشدخ المساء

«إلى المصير».. والمصير هوة تروع الظنون[١٨٩]

وإذا كان طارق «بو» يرمز إلى الذكرى، فإن طارق «عبد الصبور» أقرب إلى ذلك الحزن القدري الغامض يهتصر وجدان الشاعر كلما جن المساء، «والحزن- كما يقول - يولد في المساء؛ لأنه حزن ضرير».

ترى هل لهذا الحزن بواعث واقعية من المجتمع أو البيئة، بعبارة أخرى هل يختلف ذلك الحزن عن تلك السوداوية الرومانتيكية التي غمرت نتاج شعرائنا حتى الحرب العالمية الثانية؟ هل له محتوى قومي أو إنساني؟ إن ذلك ما تشف عنه بعض نماذج الشاعر، وبخاصة قصيدته «الحزن»، ففيها يمكن أن نحدس بأن الواقع

(١٨٧) السابق ص ٦٠ .

(١٨٨) السابق ص٦٩ .

(١٨٩) انظر المقطوعتين الثانية والثالثة من قصيدة «رحلة في الليل»، المصدر السابق ص٣٨ وما بعدها .

الاجتماعي بكل تناقضاته، والبيئة بكل ما عانته أو تعانيه، كانا وراء ذلك الشجن الملحّ الذي تسربلت به أوليات قصائد الشاعر:

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف(١٩٠)

فمعركة الرزق اليومي المقتر جزء من معركة الحزن في نفس الشاعر، كما أن معركة الحرية - وهي الوجه الآخر لمعركة الرزق - جزء منها، فالحزن هو الذي «قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز وأقام حكامًا طغاة». وذلك ما يعطي رموز الحزن عند الشاعر - فوق إيحاءاتها الذاتية - معنى اجتماعيًا واقعيًا به تختلف عن نظيرتها في شعر «نازك الملائكة».

وإذا كان لحزن الشاعر معنى اجتماعي، فإن له بالإضافة إلى ذلك دلالة عاطفية، فلقد يكون «الحب» طريقًا إلى التطهر - وربما إلى الهرب - من ذلك الحزن المقيم، بما يخلقه من عوالم مثالية يتجاوز فيها الإنسان هموم بيئته وآلام قومه، وذلك ما يحاوله الشاعر فعلاً في مثل قصيدته «سوناتا»(١٩١) حيث يحلم برحلة عاطفية غامضة إلى حياة فطرية تخلو من زيف الحضارة ولا تؤرقها مطالب الحياة الملحة، وهي رحلة ذات محتوى رمزي يذكرنا برحلات «بودلير» الشعرية.

يقول «عبد الصبور»:

ولا تشغلي، إننا ذاهبان إلى قرية لم يطأها البشر.
لنحيا على بقلها، لا الحياة تضنّ علينا، ولا النبع جف

---

(١٩٠) الناس في بلادي ص ٨٨ .
(١٩١) السابق ص ٦٣ وما بعدها .

ونصنع كوخًا حواليه تل، من الورد باحته والسجف

ويا فتنتي... سأمي رحلتي، وغربتنا المرفأ المنتظر

فمن الواضح أن الشاعر يطمح إلى حياة فطرية بعيدة عن جفاف المدينة وجدبها، وتلك نظرة مثالية تهرب من دنيا الواقع التعس إلى عالم وهمي رحب، أي أن رحلته هذه ذات جانبين: فهي نقد للبيئة الاجتماعية؛ بقدر ما هي فرار من برودة الحزن إلى دفء العاطفة.

وتتراءى مخايل هذه الرحلة الرمزية في كثير من قصائد الشاعر الأخرى(١٩٢)، ولكنها - على أية حال - رحلة لا تحقق كل غايتها، إذ كيف يمكن للحزين أن يحب؟ كيف يستطيع من يحيا حصار من التقاليد والضغوط الاجتماعية العاتية أن ينشئ علاقة عاطفية خاصة؟ ذلك ما يعترف به الشاعر حين يقول في قصيدته «الحزن»:

بيننا يا جارتي سبع صحارى

وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيًا

ألقيت في رجلي الأصفاد مذ كنت صبيًا(١٩٣)

أي أن الواقع الاجتماعي وقيمه الوضعية الضيقة - وهما مبعث فرار الشاعر إلى الحب باعتباره طريق النجاة - هما بالذات ما يمنع نمو عاطفة من هذا القبيل، ومن ثم يخفق الحب في تطهير الذات الشاعرة من أحزانها المقيمة، ويصبح هذا الإخفاق بدوره بُعدًا آخر يضاف إلى أبعاد القضية.

ولقد يكون الإخفاق العاطفي والحرمان طريقًا إلى التسامي وتصعيد الغرائز الدنيا، وذلك على وجه التحقيق ما حدث بالنسبة لشاعرنا، فمعظم رموزه العاطفية رموز مثالية تشف عن نظرة إلى الحب تمتزج فيها القداسة بالبراءة، والحب بالنسبة

(١٩٢) انظر قصائده: رحلة في الليل، الرحلة، أغنية حب ص ٣٣ و ٦٦ و ٨١ من المصدر المذكور.

(١٩٣) الناس في بلادي ص ٩٢ .

له معنى علوي فيه من الألـوهية جلالها، ومن الطفولة نقاؤها وسذاجـتها، «فالإله الصغير» في قـصيدته الموسومة بهذا العنوان يرمز إلى الحب، والصـبي المحتضر في قصيدته «طفل» يرمز إلى المضمـون ذاته، أما قصيدة «ذكريات»(١٩٤) ففيهـا تتجسد عاطفـة الشاعـر في صورة إنسـان سجين شـريد، يعاني وحـشة الموت في كـوخه الذليل، وحين تدب فيه الحـياة، وتصافح عينه أضواء الشـمس من جديد، تمتد يد حانية تتلقاه رفيقة به مشفقة عليه:

وكان جائعًا وظامئًا، ممزق الثياب
ولم يكن له في الكون من أحباب
وفجأة لاحت له أميرة مؤتزرة
بيضاء مثل لؤلؤ، وحلوة كسكّرة
مدت ذراعي فضة تلقاه في حنان
لكنه استدار للفلاة حائر الخطى
كأنه فيما يحدثون عملاق مضى

غيـر أن هذا العمـلاق - أو قل هذا الحب - إذا كان قـد صدف عن أمـيرته الحسناء لغـير ما سبب مفـهوم، اللهم إلا ذلك الحزن القدري الـغامض، فإن رؤاه ماتزال تعاود الشاعر كلما أقبل المساء لينكأ جرحًا كاد يندمل:

وتسألين لم حكيت في المساء قصته
ولم بعثت في السكون ذكريات ميتة
سيدتي! وحينما عاهدته كان يموت
سيدتي! أما عرفت أنني صموت
يطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
كل مساء مظلم كأنه سرداب

---

(١٩٤) القصائد الثلاث من ديوانه «الناس في بلادي»، وهي على التوالي تبدأ من صفحات ٩٥ و ١٠٠ و١٠٨ .

وزائر له هذه الملامح الغريبة الغامضة: يحيا من موت، ويأتي من ظلام، ويعود من جديد إلى الفلاة، ويطل من كوى الجدار كل مساء - زائر له هذه الملامح ليس كائنًا حقيقيًا من لحم ودم، بل هو معنى وجداني، أو هو على وجه التخصيص «حب» طوته الأيام، ولكن رياح الذكرى تذكيه كلما خبا، فلا يلبث أن يعود تحت أسداف الليل شعورًا حيًا مستريبًا. وقد كسا الشاعر هذا المعنى الذاتي ثوبًا رمزيًا هو صورة السجين الشريد الظامئ الجائع، وهي صورة تنسجم مع ما يحسه في حبه من إحباط وحرمان .

ولئن كان الليل من أبرز رموز الحزن في شعر «عبد الصبور»، وكان «الإله الصغير» و«الطفل» و«الشريد» نماذج لرموزه العاطفية، فإن «السندباد» بما يحمله من ظلال تراثية وشعبية، وبما يمثله من سعي إلى الكشف وحب للمغامرة، هذا النموذج الشعبي يكاد يكون من أصلح الرموز التي تشير إلى الإنسان المعاصر بكل ما يستشعره من قلق وشوق إلى معاناة التجربة في جانبيها: الحيوي والفني، فمثلما كان السندباد - في مدلوله الحقيقي - نموذجًا لرغبة الإنسان في اكتشاف عالمه الخارجي، أصبح - في إيحائه الرمزي - نموذجًا لطموح إنسان العصر إلى اكتشاف ذاته والوصول إلى اليقين أو ما يشبه اليقين(١٩٥) .

على أن مضمون «السندباد» عند «عبد الصبور» ليس ثابتًا، ولا يتكرر بعينه من قصيدة لأخرى؛ لأن تكرار الرمز بمضمون واحد يفقده القدرة على الإيحاء المتجدد،

(١٩٥) مما يجدر ذكره أن السندباد لقوة إشعاعه التراثي والشعبي ثم لرحابة إيحائه باعتباره مثالاً للقدرة على المخاطرة والرغبة الملحة في اكتناه المجهول - لم يعد رمزًا عاديًا بل أصبح نموذجًا رمزيًا يتنقل من شاعر إلى آخر مع تحوير بعض سماته بما يسمح له بتحمل مضامين حديثة - انظر على سبيل المثال: «مدينة السندباد» من ديوان «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب (دار مجلة شعر - بيروت)، وكذلك قصيدة «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» من ديوان «الناي والريح» لخليل الحاوي (دار الطليعة، بيروت) وكذلك قصيدة «سندباد بلا انتصار» لخليل الخوري (مجلة الآداب، أبريل ١٩٦١م) ثم قارن هذا جميعه بالمقطوعة الرابعة من قصيدة «رحلة في الليل» لصلاح عبد الصبور (الناس في بلادي ص ٤٠-٤١) لترى مدى عمق هذا النموذج الرمزي وثرائه .

ومن ثم نراه في المقطوعة الرابعة من قصيدة «رحلة في الليل» رمزًا لمغامرة الشاعر خلال أفكاره ومشاعره وتجربته الفنية بعامة، حيث يمتلئ الوساد بالورق، وينضح الجبين بالعرق، ويرسي «السندباد» سفينته - أي خواطره الشعرية - على مرفأ الصباح بعد ليل من الفكر والإبداع، هذا على حين يتغير إيحاء الرمز نفسه في قصيدة «الظل والصليب»(١٩٦)؛ لأن الملاح العجوز فيها ليس رمزًا للشاعر الرحالة وحسب، بل هو رمز كلي للإنسان العصري الذي يفزع من معاناة التجربة الحية ويفضل التراجع أو الحياة التي تشبه الموت على لذة المخاطرة بكل ما فيها من ربح وخسارة .

وكثيرًا ما يستعيض الشاعر عن الهيكل الكامل لهذا الرمز «السندباد» بأبرز خصائصه، ونعني «الرحلة» التي تتردد على قلمه رمزًا لسعي الإنسان بحثًا عن المعرفة أو جهد الشاعر في تعقب الخاطرة الشعرية حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة، ومن هذا النوع الأخير قصيدته «الرحلة»، وفيها تغدو أفكار الشاعر وخواطره أشكالاً حية ورؤى يبصرها ويكاد يلمسها، حتى إذا ما اقتربت منها يده - أو قل قلمه - لم تقبض إلا على دمى جامدة لا حياة فيها:

ورؤى(١٩٧) أنضرها وأقطفها ... وألمها ويذرّها سأمي
وعرائس تختال في حلمي ... بين الدفوف وضجة النغم
وأظل مأخوذًا فتبسم لي ... تيجانها ويهزني ضرمي
وترودها كفي فيفجعني ... حسن الدمى، وبرودة الصنم
قممي تنكر لي مسالكها ... من بعد إلفي روعة القمم
يا رحلة المعنى على قلمي ... قرى بجدبي، عانقي عدمي

---

(١٩٦) من ديوان الشاعر المسمى «أقول لكم» ص ٦٦ وما بعدها والرمز فيها غير وارد بلفظه؛ لأن الشاعر بدلاً من استخدام «السندباد» صراحة يتحدث عن ملامح عجوز يهلك خوفًا حين توشك سفينته على الغرق.

(١٩٧) الناس في بلادي: ص ٦٦ .

وتلك مفارقة يحسها كل شاعر له من هذه الكلمة نصيب، بين ما يريد أن يقوله وما يقوله فعلاً، ولعل هذه المفارقة كانت أبرز هموم الرمزيين، وأقوى بواعث اعتمادهم على الإيحاء باعتباره وسيلة إلى التعبير عما يستعصي على التعبير .

منابع الرمز ومقوماته في شعر عبد الصبور:

أشرنا من قبل إلى أن الحالات النفسية من حزن وحب وطموح إلى الحقيقة هي المحور الذي تدور عليه الرموز في معظم قصائد الشاعر، ومن البديهي أن هذه الرموز إن اتفقت من حيث إنها جميعًا ذات إيحاءات نفسية، فإنها تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها.

فتارة يستمد الشاعر رموزه من قلب الواقع صورًا تبدو للوهلة الأولى قريبة الغور، لكنها لا تخلو - أحيانًا - من إيحاءات ذاتية بعيدة، كتصويره - في مطلع قصيدته «رحلة في الليل»(١٩٨) - ثلة الرفاق الذين يلتقون كل مساء على لعبة الشطرنج، فتلك صورة توحي - فوق مدلولها القريب - بالفراغ والسأم يقتلهما الصحاب بتلك الجلسة الليلية الرتيبة . ويتكرر امتياح الشاعر من نثريات الواقع لتشكيل صوره ورموزه في قصائده «شنق زهران» و«أبي» و«الناس في بلادي» وغيرها(١٩٩) ، وفيها جميعًا يحاول استغلال بساطة الصورة واللغة والحوار في إثارة بعض الإيحاءات على نمط ما صنع «إليوت» في قصيدته الذائعة «الأرض الخراب»(٢٠٠) .

وتارة أخرى يستقي الشاعر رموزه من الطبيعة، فهو يتخذ فصول العام في قصيدته «أغنية للشتاء» - كما اتخذها إليوت في مطلع قصيدته الآنفة الذكر- رموزًا لحالات الشعور المختلفة، فالشتاء يوحي ببرودة المشاعر، والخريف ينذر بذبولها

(١٩٨) السابق ص٣٧ .

(١٩٩) السابق ص ٤٨، ٥٣ ، ٥٩ .

(٢٠٠) انظر للتأثيرات الشعبية في شعر إليوت: روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١١٧ - ١١٨ .

والصيف يشير بيقظتها. أما قصيدته «الصمت والجناح»(٢٠١) ففيها يرمز الصمت إلى حالة من الرهو العاطفي الثقيل ما تلبث أن تقطعها رفة جناح طائر توحي بانبعاث الحياة في تلك العاطفة الراقعة:

وفجأة أورق في حقل السما نجم وحيد
ورف في الصمت البليد ريش طائر فريد
همست: يا صديقتي، توجهي لربنا
وناشديه أن يبث في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد

وطوراً ثالثًا يمتاح الشاعر رموزه من التراث؛ إذ يؤمن «عبد الصبور» بنظرية «إليوت» في وجوب إفادة الشاعر من التراث أو التقاليد Traditions، وهي تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية، و«الحاسية التاريخية لا تحتم على الإنسان - كما يقرر إليوت - أن يكتب وجيله في دمه فحسب، بل تحتم عليه أيضًا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوروبا من أيام هومر، كيانًا معاصرًا، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانًا معاصرًا»(٢٠٢) ، وفي هذا يغير الحاضر من الماضي بقدر ما يوجه الماضي الحاضر.

وقد ظهر انعطاف الشاعر إلى التراث القومي والأوروبي منذ ديوانه الأول، غير أنه لم يصبح ظاهرة متميزة الملامح إلا في ديوانيه الأخيرين، ورغم أنه قد استغل الأسطورة استغلالاً جزئيًا بسيطًا في نموذج «السندباد» الذي أسلفنا الحديث عنه، فإن أكثر ألوان التراث ترددًا على قلمه تكاد تتركز في المصادر الآتية:

(٢٠١) القصيدتان من ديوانه الثالث: أحلام الفارس القديم ص ١١، ٤١ .
(٢٠٢) انظر ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي - ترجمة د. لطيفة الزيات (الأنجلو - دون تاريخ) ص٧ . والتقاليد المذكورة تراث عام يستفيد منه جميع الفنانين في وصل فنهم بالجمهور أو الجماعة.
انظر: D.E.S. Maxwell, The Poetry of T.S. Ellot., P. 20 .

أولاً: العهدين القديم والجديد: ويظهر هذا بخاصة في قصيدتيه: أغنية حب، وأناشيد غرام، وفيهما يبدو واضحًا تأثره بالإصحاح الرابع من «نشيد الإنشاد»(٢٠٣). أما قصيدته المطولة - التي استمد منها عنوان ديوانه الثاني - «أقول لكم» فإن فيها أصداء من سفر «الجامعة بن داود» في العهد القديم(٢٠٤)، ثم من التراث المسيحي كما يمثله العهد الجديد، ويتجلى هذا في اصطناع الشاعر نبرة تعبيرية تستقي من أفكار وأسلوب الخطاب الإنجيلي، بل واصطناع موقف تعليمي يستلهم فيه الشاعر موقف «المسيح» الوعظي. على أن هذا التأثر كان يبدو أحيانًا في صورة الاقتباس المباشر أو غير المباشر. وخوفًا من الإطالة، وضنًا بهذه الدراسة أن تصبح أداة لتعقب مزالق الشعراء بدلاً من النظر التحليلي في نتاجهم، سنكتفي بهذا النموذج المقارن لبيان مدى اتكاء الشاعر على التراث المسيحي باعتباره حصاداً إنسانيًا عامًا. يقول الشاعر من قصيدته «الألفاظ»(٢٠٥):

.. إن الألفاظ ثمار الأشجار
أبهى ما تحمل من نوار
وكما أن الشجر الطيب
يعطي ثمراً طيب
فالإنسان الطيب
لا ينطق إلا اللفظ الطيب

وتلك صورة ضيقة الإيحاء، نبرتها خطابية، برهانية تعتمد على القياس الذهني الجاف، وهي لا تهم دارس الرمزية إلا من حيث إن الشاعر حاول فيها

---

(٢٠٣) القصيدتان من ديوانه «الناس في بلادي» ص ٨١ - ١٣٤ قارنهما بالإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد- الترجمة العربية للعهد القديم (نشر جمعية التوراة البريطانية والأجنبية) ص ٩٨٧-٩٨٨ .

(٢٠٤) انظر المصدر السابق ص ٩٧٣ - ٩٨٥ .

(٢٠٥) ديوان «أقول لكم» ص ٢١ - ٢٣ .

اصطناع لهجة إرشادية تشبه لهجة الإصحاح السابع في إنجيل «متى» يبتغي بذلك استثارة بعض الإشعاعات التراثية والمعاني الهامشية المقترنة به، فقد ورد في ذلك «الإصحاح»: من ثمارهم تعرفونهم. هل يجتنون من الشوك عنبًا أو من الحسك تينًا؟ هكذا كل شجرة جيدة تصنع أثمارًا جيدة، وأما الشجرة الردية فتصنع أثمارًا ردية»(٢٠٦) . وواضح من هذا مدى احتذاء الشاعر للنص الإنجيلي، رغم اختلافهما في الصورة اللفظية.

ثانيًا: تراث الشعر العالمي، وهو يمثل المنبع الثاني الذي ترتكز إليه رموز الشاعر، وبخاصة ما يرجع منها إلى قراءته وتمثله أحيانًا، ومحاكاته أحيانًا أخرى للنماذج الرمزية في شعر ت.س إليوت، ومن ذلك صورة الجثة المدفونة في قصيدته «الشيء الحزين»، فهي تذكرنا بنظيرتها في المقطوعة من «الأرض الخراب» لإليوت، أما الملاح الغريق في قصيدة «الظل والصليب» فيذكرنا «بفلبياس» الملاح الفينيقي الغريق في المقطوعة الرابعة من قصيدة «إليوت» المشار إليها(٢٠٧) .

ثالثًا: التراث الصوفي: ويتمثل بخاصة في تصويره لبعض النماذج البشرية ذات الإيحاءات الصوفية، كبشر الحافي في قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، وكالشيخ «محيي الدين» في قصيدته «رسالة إلى صديقة»، أما «أغنية ولاء»(٢٠٨) ففيها تمتزج رموز التصوف بالرموز الدينية العامة «كالخروج» و«الإحرام» و«العشق» و«الشهادة» من أجل الإيحاء بمدى ما يكنه الشاعر نحو الحب أو الشعر-

(٢٠٦) إنجيل متى (نشر جمعية التوراة) ص ١٢ .

(٢٠٧) قصيدتا عبد الصبور في ديوانه: «أقول لكم» ص ٥، ٦٠، وانظر تعليق «روزنتال» على مقطوعتي إليوت المشار إليهما: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٥، ١٤١، هذا على اختلاف الشاعرين في البيئة الشعرية التي استخدمت فيها كلتا الصورتين .

(٢٠٨) انظر قصيدتي: «رسالة إلى صديقة» و«أغنية ولاء» في ديوان الناس في بلادي ص ١٠٣، ١١١، وكذلك قصيدة: «مذكرات الصوفي بشر الحافي» في ديوان «أحلام الفارس القديم» ص ٩٧ .

وكل منهما يصح أن يفهم من القصيدة - من تقديس وإجلال، ففي المكابدة الشعرية أو العاطفية نوع من التصوف يشبه مجاهدة العابد في أداء فرضه الديني.

❁❁❁

بقي أن نقول: إن الأساس الأولي في بناء الرمز عند «عبد الصبور» هو «التشخيص»، نعني خلع سمات الإنسان الحي على الحالات النفسية والوجدانية، ومن أبرز نماذج هذه الظاهرة قصيدتاه «طفل» و«العائد» وفيهما يتشخص الحب طفلاً صغيرًا يتواءم ما فيه من براءة وسذاجة مع نقاء تلك العاطفة وبساطتها[٢٠٩].

والقدر الضروري لكي يتخطى التشخيص حدود الاستعارة ويصبح رمزًا، هو أن يتتبع الشاعر جزئيات الوجه الحقيقي للرمز، وأن يؤكده بما هو من خصائصه شريطة أن يترك لنا الباب مفتوحًا لكي نحدس بالوجه الآخر من الرمز، ونستشف ما أراد أن يومئ إليه، وبذلك يجمع الرمز بين الواقعي - وهو صورته المادية - والتجريدي - وهو محتواه الرمزي - ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة. فلنر إلى أي مدى وفق الشاعر في هذا الصدد - يقول من قصيدته «العائد»[٢١٠] :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

عاد خجلان حييًا وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

---

(٢٠٩) لا أدري إن كان الشاعر قد قرأ قصيدة «روبرت بروك» المسماة: اليوم الذي أحببته **Day that I have Loved**، فبينها وبين قصيدته «طفل» بعض الملامح المشتركة - انظر قصيدة عبد الصبور في ديوانه «الناس في بلادي» ص ١٠٠، وقصيدة بروك في الترجمة العربية لبعض قصائده بعنوان «أحزان المساء» ترجمة كمال الحناوي (ط١ بمطبعة الشبكشي بالأزهر ١٩٦١م) ص ٢٨ وما بعدها .

(٢١٠) أقول لكم، ص ٣٩، وما بعدها .

وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا، وأغفى مطمئنًا، وغفونا
وتكسرنا على عينيه ظلا
وتهدّجنا على مبسمه المزموم أنفاسًا نديّات وطلاّ
واستدرنا حوله
شفقًا أسمر من حول هلال نائم في قلبنا
إلى أن يقول:
نعمتْ بين الليالي ليلة عاد إلينا في دجاها
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين في يديه
ذلنا عشر سنين، شيّبت منا الجباها
جعلت منا عبيداً للأسى
وهو ما زال صغيراً والهًا



فالرمز في هذه القصيدة - وقد اقتطفنا منها تينك المقطوعتين - ذو مستويين، المستوى الحقيقي الذي اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته، وهو الطفل العائد، ثم المستوى التجريدي الرمزي، ونعني به «الحب» الذي افتقده الشاعر فترة من الزمن، والذي أشبهت فرحته به فرحة الوالد بعودة طفله الغائب.

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتمي بين سواعدهم، وأن يشتد بهم الفرح فيبكون وأن يتحلقوا حوله، إلى غير ذلك من الصور التي أكد بها الشاعر المستوى الحقيقي للرمز. غير أنه بين الحين

والحين كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الواقعي إلى المستوى التجريدي المرموز، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى، وأن العائد هلال نائم في القلب، ثم قوله في النهاية: «وهو ما زال صغيراً والهًا» وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود.

كلمة أخيرة نشير بها إلى ظاهرتين تتهددان الأبنية الرمزية في نتاج الشاعر، أولاهما: اعتقاده أن البساطة الموحية تأتي من احتذاء الواقع، ومن ثم لجوءه إلى تجميع الصور الشعرية ذات الدلالات الواقعية تجميعًا قائمًا على الرصد لا على «الانتخاب»، مع أننا نعلم أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات، وأن صورة واحدة موحية قد تفعل ما لا يفعله حشد من الصور. وتلك ظاهرة تلتمس على الأخص في مطلع حياة الشاعر الفنية(٢١١).

ثانيهما: إسرافه في الإحالة على التراث الأوروبي، وبخاصة على شعر «إليوت»، مع أننا ندرك أن هذا الأخير حين تحدث عن التراث، كان يعني بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التي يحسها بينه وبين تراثه الغربي، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومي أيًا كان. ولنتذكر مقولة ريتشاردز: «إن الإشارة عبارة عن شراك فعالة يقع فيها الكاتب والناقد الأكاديمي على حد سواء. إنها تدعو إلى عدم الإخلاص وقد تشجع على الكسل وتخفيه، وحينما تصبح الإشارة عادة من العادات، فهي حينئذ تتحول إلى مرض»(٢١٢).

❁❁❁

(٢١١) انظر على سبيل المثال مطالع قصائده: أبي، الناس في بلادي، الحزن ص٥٣، و ٥٩، و٨٨، ديوان الناس في بلادي.

(٢١٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ص ٢٨٤، ويقصد بالإشارة اقتباس الكاتب أو الشاعر من كاتب أو شاعر آخر أو تلميحه إليه صراحة أو إيماء.

(٥)
الرمزية الأسطورية

ونعنى بها اتخاذ الأسطورة myth قالبًا رمزيًا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية.

والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية ricuals وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرًا لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية(٢١٣).

والشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهمًا أو خرافة، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم. على أن هذا المفهوم يتعرض للتغيير في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية.

وعلى أيدي الرومانتيكيين الجرمان و «كولردج» و «أمرسون» و «نيتشه» غدت الأسطورة من جديد - كالشعر - حقيقة من نوع خاص أو معادلاً للحقيقة، ولم تعد - مثلما كانت عند سابقيهم - مجرد نقيض للصدق التاريخي أو العلمي، بل أضحت مكملاً لهما، ومن ثم اقتربت من مفهومها القديم في الطور الأول من أطوار البشرية(٢١٤).

---

(٢١٣) أنظر: Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 195-196.

(٢١٤) السابق ص ١٩٥.

وقد كان لشيوع الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أثر كبير في توسيع معنى العلاقة الرمزية، لاهتمام أصحاب هذه الدراسات بالكشف عن قيمة الصورة الأدبية، وذلك بالكشف عن مصادرها في ماضى الشاعر أو الكاتب أو الإنسان بعامة[٢١٥]. وهنا ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التي يمتاح منها الفنان، ففي أعمق مناطق اللاشعور تكن صور يشترك فيها الجنس البشري، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية، يسميها «يونج Jung» النماذج العليا Arshétypes وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهي صور تغذي الفن والشعر وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها[٢١٦].

الأسطورة إذن انعكاس للاشعور الجمعى، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره، تلك الأساطير التي لم تعد أوهامًا يهرب إليها الإنسان فرارًا من حقائق الواقع القاسية، بل هي - كما يحدثنا ريتشاردز - «الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى»[٢١٧].

إدراكًا لهذه الحقائق في فهم الأسطورة، وتحت تأثير نظرية إليوت «في التراث»، واستغلالاً للدلالة الرمزية في الأسطورة - جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها في بناء القصيدة المعاصرة. وأحيانًا كانت الأسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، وحينًا آخر كانت تتجاوز هذا الدور

---

(٢١٥) انظر: The Lterary Symbol, P. 66.

(٢١٦) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث (ط٣) ص ٣٧٩.

(٢١٧) ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ٢ ص ٢٠٩.

المتواضع إلى حيث تصبح منهجًا في إدراك الواقع ونسيجًا حيًا يتخلل القصيدة، وأساسًا يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة. ومن هذا القبيل الأخير كان الشاعر العراقي «بدر شاكر السياب» ولعله أبرز شاعر عربي عنى بالأسطورة الرمزية، ومن هنا كان اقتصارنا عليه نموذجًا لما دعوناه «بالرمزية الأسطورية».

ويمكن القول بأن الرمز الأسطورى عند «السياب قد مر بمرحلتين: في أولاهما كانت الأسطورة تعبيرًا عن واقع قومى وحضارى، وفي ثانيتهما كانت تعبيرًا عن ألم ذاتي ألهبه المرض الطويل والغربة والحرمان. وإذا كان ديوانه «أنشودة المطر»(٢١٨) رصدًا أمينًا للمرحلة الأولى فإن ديوانيه اللاحقين: «المعبد الغريق» و «منزل الأقنان» يعكسان ملامح المرحلة الثانية، وفيها تتحول الأسطورة من هيكل محدد القسمات إلى أصداء مبهمة تشف عنها القصيدة ولا تبوح صراحة.

وقد كانت هذه المرحلة الثانية بدورها مقدمة لطور فني ثالث وأخير، فيه أصبحت قصيدة «السياب» نشيجًا ذاتيًا يغالب الضنى بالبث المباشر، ويميل عن الرمز إلى التصريح. وديواناه الأخيران «شناشيل ابنة الجلبى» و «إقبال» نموذج واضح لهذا الطور النهائي في فن الشاعر وحياته معًا.

ونستطيع - على سبيل التقريب - أن نصف المرحلة الأولى «بالأسطورية الموضوعية» لاستيعابها مضامين واقعية وقومية، وأن نصف المرحلة الثانية «بالأسطورية الذاتية» لما لها من إيماءات ذاتية بحتة، بينما يعتبر نتاج الشاعر قبل «أنشودة المطر» وبعد «منزل الأقنان» خارج نطاق هذه الدراسة؛ إذ كان - كما أشرنا - أكثر جنوحًا إلى التعبير بالصورة بدلاً من الرمز والأسطورة.

---

(٢١٨) ظهر للشاعر دواوين: أزهار ذابلة (بغداد سنة ١٩٤٧م)، أساطير (١٩٥٠م)، أنشودة المطر (دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م)، المعبد الغريق (دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٦٢)، منزل الأقنان (دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٦٣م) شناشيل ابنة الجلبى (ط ٢ - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٥م)، إقبال (دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٥م).

(أ) الأسطورية الموضوعية:

وأسطورة السياب الرئيسيـة في تلك المرحلة هي الأسطورة البابلية التي تحكى قصة الإلـه «تموز»، وقد صرعه خنزير برى، «وهو يموت مـرة في كل عام، هابطًا إلى العالم السفلي المظلم، وبغيابه تختفي حبيبـته «عشتار» ربة الطاقات الخصيبة في العالم، وتتـوقف بذلك عواطف الحب وينـسى الإنسان والحيـوان غرائزهمـا لحفظ النوع وتهدد الحيـاة بالفناء، ولكن ملكة الجحيم (أرش كيجال) توافق بـغير رضاها على أن تنبعث «عشتار» برفقة «تموز» مـرة إثر مرة كل شتاء وأن تنبعث لذلك الحياة في كل عام»[(٢١٩)].

والمغـزى الكامـن وراء تلك الأسطورة هو أن البـعـث لا يتم إلا من خـلال التضـحية وأن الحيـاة لا تنبثق إلا من خلال الفـداء. وهو مغزى نجـده وراء معظم الأسـاطير التي ازدهرت في حـضن الحـضارات الزراعـيـة القديمة، وإن اخـتلفت الأشكال والأسمـاء، ففي مـقابل «تموز وعـشتار» عـرف قدماء المصـريين «إيزيس وأزوريس» كـمـا عـرف سكان آسـيـا الصـغـرى «آتيس» بينمـا عـرف الإغـريق «ديونيزيوس»، وجميعها رموز تشير إلى مضمون يكاد يكون واحدًا، هو ذلك الإله الذي ينبعث كل عام مبشرًا بالخصب والمطر والحياة.

إن المنبع المشترك لهذه القصص جميـعها يكمن - حسب ما قرر ماثسن - في إيقاع الطبـيعة الأساسي: إيـقاع موت الفصـول وبعثهـا، وما رمزيتهـا المتنوعة إلا محاولة لتـفسير نشـأة الحياة[(٢٢٠)]، بالإضافة إلى مـا فيها من معنى إيجـابي قوامه الإيمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بالبذل، وأن انبعاث الإله الصريع - تموز وما يماثله - رهين باستشهاده أولاً، ومن ثم فإن انتصار الإنسان الحديث على قوى الشر

---

(٢١٩) سير جيس فريزر في «الغـصن الذهبي» - نقلا عن الأستاذ محيى الدين محـمد - الرموز عند بدر شاكر السياب - مقال بمجلة «المجلة» يوليو سنة ١٩٦٣م ص ٩٢.

(٢٢٠) لويز بوجان: الشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ص ١٢٧.

والتخلف لا يتم إلا بالطريقة ذاتها، أي حين يصبح هذا الإنسان قادرًا على العطاء والتضحية، فمثلما كان الإنسان البدائي يتوسل إلى السيطرة على الطبيعة بما يقدمه من قرابين وما يقوم به من شعائر، يتوسل الإنسان العصري إلى السيطرة على مصيره وأقداره بالفداء والشهادة، وتلك هي الدلالة الرمزية التي استنبطها «السياب» من معظم أساطيره والتي تعتبر قصيدته «تموز جيكور»(٢٢١) من أبرز نماذجها.

و «جيكور» مسقط رأس الشاعر، وإذا كانت هذه القرية الصغيرة البائسة رمزًا لتعاسة الوطن العراقي الكبير - فيما قبل الثورة - فإن «تموز» ليس إلا رمزًا للشاعر خاصة، وللإنسان العراقي إجمالا، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال تلك القصيدة:

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق، ينساب،
لم يغد شقائق أو قمحًا
لكن ملحا.
- عشتار.. وتخفق أثواب
وترفّ حيالى أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلّب ينساب
لو يومض في عرقي
نور فيضيء لي الدنيا
لو أنهض! لو أحيا!
لو أسقى! آه لو أسقى!

(٢٢١) بدر شاكر السياب -: أنشودة المطر - نشر دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م ص ٩٩ وما بعدها.

لو أن عروقى أعناب!
وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال عليّ وتنطبق
فيموت بعينيّ الألق
أنا والعتمة

فمن الواضح أن الشاعر يعانى - تحت وطأة الضغط السياسي والاجتماعي - ما كان يعانيه تموز في ظلمة قبره الموحش، وهو مثله يتشوف إلى النور والحياة. ومن الواضح كذلك أنه لكي يوحى بهذا التماثل يستعيد كثيرًا من أدوات الأسطورة: الخنزير الذي صرع «تموز»، والشقائق التي يحكى أنها انبثقت وارتوت من دمه، وعشتار التي تصحبه في رحلة البعث.

ولو اقتصر الشاعر على ذلك لكانت الأسطورة مجرد استعارة تفسيرية حذف فيها المشبه وبقى المشبه به، غير أننا نلاحظ - في حدود القطعة التي اقتطفناها - أنه قد لجأ إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة بما يتواءم مع محتواها الجديد، فدم «تموز» غدا ملحًا ولم يتحول - كما تحكى الأسطورة - إلى شقائق، أما «عشتار» فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شباب الوجود وصنع الحياة، بل إنها لتقبله «وكأن على فمها ظلمة» تطبق على الشاعر فتميت بعينيه ألق البعث المنشود.

ولئن بدا هيكل الأسطورة بهذا الشكل منافيًّا من بعض الوجوه لهيكلها الحقيقي فإنه أكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر من حيث إنه ضحى كما ضحى تموز، ولكنه لم يبعث كما بعث تموز ولم ينتصر - كما انتصر - على قوى الشر التي تستبد بوطنه. ترى هل تظل هذه القوى الطاغية ظلامًا أبديًّا يحجب عن عينى الشاعر نور الحياة؟ ذلك ما لن يكون:

جيكور ... ستولد جيكور

النور سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى، من ناري

إن الشاعر يؤمن بحتمية النتيجة التي تفضى إليها الأسطورة، ويثق بأن البعث حقيقة لا مناص منها وإن طال العذاب. ولعل هذا ما يحدو بنا إلى القول بأن السياب يتخذ من الأسطورة منهجًا لإدراك الواقع وتحليله قبل أن تكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعرى، الأمر الذي يختلف به عن معاصريه اختلافًا جذريًا.

منابع الأسطورة ووظيفتها في شعر السياب:

قلنا إن الأسطورة الرئيسية في شعر «السياب» بّابلية، على أنه يجوارها تعددت الأساطير التي يستمدها الشاعر من التراث القومي والعالمي، والتي تتفق في الغالب مع فكرة الفداء والبعث التي ترمي إليها الأسطورة الأولى.

ومن ذلك استخدامه للرمز الأسطوري الفينيقي «بعل» في قصيدته «مرحى غيلان»[(٢٢٢)] لكي يوحى بما يوحيه تموز في الأسطورة البابلية، وكذلك استخدامه لآتيس - الذي يقابل تموز عند سكان آسيا الصغرى - رمزًا للمعنى ذاته في قصيدته «رؤيا في عام ١٩٥٦م»[(٢٢٣)].

ونلاحظ تنوع مصادر تكل الأساطير رغم تقارب مضامينها، وهو ما تؤكده نظرة إلى ديوان الشاعر «أنشودة المطر»، فهذا الديوان يمتاح - فوق ما تقدم - من الأساطير اليونانية رموزًا مثل «أدونيس» و «سيزيف» و «غنيميد» و «سربوس»

---

(٢٢٢) «غيلان» ابن الشاعر - انظر أنشودة المطر ص ١٨ وما بعدها.

(٢٢٣) السابق ص ١١٦ وما بعدها.

و«أوديب» و «جوكست» و «إفروديت» و «أبـولو» و «نرسيس» و «ميدوز»(٢٢٤)، كما يستـمد من الأساطيـر الصينيــة في قصيـدة بعنوان «من رؤيا فوكـاى». وبذلك تتسع مصادره لتشمل - فيما تشمل - الأساطير البابلية والفينيقية والإغريقية والصينية.

و «السياب» يدرك - مثلما أدرك إليوت وتبعًا له - أن خير أعمال الشاعر هو ذلك الذي يحـيا فـيه أجـداده الموتى من الشعـراء، وهو من أجل هذا يستـقى من تاريخنا وتراثنا الشعبي والقومي والديني بعض الرموز التي تؤدى وظيفة الأسطورة، وإن اختلفت عنهـا في أن الأسطورة خرافيـة على وجه اليقين، وأن تلك غالبًـا ما تكون من الحـقائق التـاريخية أو الـدينية المسلّمـة - ومن ذلك استـخدامه لـنماذج «كقـابيل وهابيل» و «الحلاج» الصوفي المعـروف، والعجل الذهبي الذي عـبده بنو إسرائيل فيما قصه القرآن الكريم، وأبرهة، وذي وقار، و «البسوس» و «الرشيد» و «حراء» و «المعراج» - وكلها رموز ذات أصل من الـتاريخ أو الدين، بل إن مفهوم «السياب» للتراث يصبح أكثر شمـولاً حين يمتد إلى التراث المسيحي الذي وقف فيه الشاعـر عند فكرة الصلب والفداء ومـا فيهـا من مغزى يتـفق مع الأساس الفكرى العام الذي عـبر عنه شعره، نعنى إيمانـه بأن انتصار الإنسان لا ينبـثق إلا من رماد التضـحيـة، وربما كانت صلاحـية الإطار المسـيحي لأداء هذه الفكرة مـبعث اتكاء الشاعر عليـه، وكثرة استمـداده منه. والذى يقرأ قصائد: «مـرحى غيلان»، «إلى جميلة»، «العودة لجيكور»، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، «المسيح بعد الصلب»، «مدينة السندباد»(٢٢٥) يمكنه أن يلاحظ إسـراف الشـاعـر في ترديد أمثـال هذه الرمـوز:

(٢٢٤) «أدونيس» إله الخصب والنمـاء، وسيزيف في الأسطورة اليونانيـة يدحرج الصخر إلى أعلى فـلا الصخر يستقر ولا هو يسـتريح، «وغنيميد» راع يونانى أحبه كـبير الآلهة فأرسل إليه صقـرًا اختطفه وطار به إليه، «وسربروس» هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية، وأوديب تزوج أمـه «جوكست» وهو لا يدرى بأنها أمه، و «أفروديت» من آلهة الإغريق ولدت من زبد البحر ونزلت إلى البر محمولة على صدفة محار، و «أبولو» إله الشمس الجبار عند قدماء اليونان، و «نرسيس» نموذج لعشق الذات، أما ميدوز فهـى هولة في أساطيـر الإغريق تحـيل من تلتقى عـينه بعـينها إلى ذهب - انظر أنشـودة المطر - هوامش صفحات ٤٣، و ٥٢ و١١٦ و١٦٨ و١٩٨ و٢٠٢ و٢٠٤.

(٢٢٥) أنشودة المطر صفحات ١٨١ و٦٩ و١٠٨ و١١٦ و١٤٥ وما بعدها.

الصلب، الجلجلة[٢٢٦] العازر، يهوذا، وغـيرها مما يقترن بذكريات وأحـداث معينة في التاريخ المسيحي.

والملاحظ أن الشاعر قليـلا ما يستخدم أحد هذه المصـادر الأسطورية أو التراثية منفردًا، فهـو يحشد في القصيدة الـواحدة - وبلا ضرورة فنية أحيانًا - فـيضًا من الرموز المتنوعة المصادر، ربما لكي يوحي بتواصل الـثقافات ووحدة التراث العالمي. ومن أبرز النماذج لذلك المقطوعة الـثانية من قصيدته «مـرثية جيكور»[٢٢٧]. وفيها يدين الحضارة الأوروبيـة: حضارة الحديد والنار والدم، حضارة العبـودية والنخاسة في عصر يدعى الحرية:

لا عليك السلام يا عـصر «ثعبـان بن عيسى» وهنت بن العـهود
ها هو الآن فـحـمـة تنخـر الديدان فـيـهـا فـتلتظى من جـديد
ذلك الكائن الخـرافى فى «جـيكور» «هومـيـر» شعبـه المكدود
جـالس القرفـصـاء، في شـمس آذار، وعيناه فـي بلاط الرشيـد
يمضغ التـبغ والتـواريـخ والأحـلام، بالشـدق والخـيـال الوئيـد
ما تزال «البـسوس» محـمومة الخـيل لديه، وما خـبا من «يزيد»
نار عـينين ألـقـتـاها على «الشـمـر» ظلالا مـذبحـات الوريد
كلمـا لزّ «شـمـره» الخيل، أو عـرّى «أبو زيده» التـحـام الجنود
شـد راحـا وأطلـق المغـزل الدوار يـدحـوه للـمـدار الجـديد

فالشاعـر يرمز بثعبان بن عيـسى إلى حضارة أوروبا المسيحـية؛ إذ لم تترسم خطى معلمها الأول، أما هوميروس الشـاعر الإغريقى الضرير فلا يعنى به السياب

(٢٢٦) الجلجلة: الجبل الذي حمل المسيح صليبه إليه.
(٢٢٧) أنشودة المطر ص ٩٦ - ٩٧.

إلا نفسه، كذلك فإن «البسوس» و «يزيد» و «الشمر»[٢٢٨] و «أبو زيد» رموز يستمدها الشاعر من تراثنا العربي والشعبي ويزودها بمضامين عصرية، فالبسوس رمز للقوى الطاغية لا تعيش إلا في وهج الحرب، «ويزيد» رمز للاستعمار الحديث يمارس إرهابه مستترًا خلف واجهات وطنية زائفة، تمامًا مثلما استتر قاتل «الحسين» خلف يد «الشمر» المأجورة. وبهذا جميعه يمكن القول بأن الشاعر يمزج بين مصادر رمزية مختلفة، منها المسيحى، ومنها الإغريقى، كما أن منها ما له أصل من التراث القومي أو الشعبي.

وقد نتساءل: هل ثمة فائدة فنية من حشد الأساطير والرموز والإشارات التاريخية على هذا النحو؟ وجواب ذلك أن نجاح الشاعر في استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة وما يقوم بوظيفتها من إشارات تراثية - يتوقف - أولا - على حاجة القصيدة إليها بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر[٢٢٩]، ثم يتوقف - ثانيًا- على مدى تمثله للأسطورة، وإيمانه بها، واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلى يتخلل القصيدة، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، فإذا انقلب الأمر إلى رصف جامد لبعض الأساطير الغريبة المذيلة بشروح وهوامش تفض مغاليقها وتفسر معمياتها، فإن ذلك لا يعدو أن يكون مهارة عققلية لا غناء فيها من الناحية الفنية؛ لأن بعض إيحاء الرمز يرجع إلى أنه ارتبط في ذهن المتلقى ووجدانه بذكريات وظلال وإشعاعات سابقة، فإذا استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقى لم يكن ثمة ما يقدمه الرمز، اللهم إلا إذا كانت هذه الاستعارة في حدود الضرورة الفنية، وبشرط قدرة الشاعر على تمثلها حتى تصبح وكأنها جزء من التراث القومي، وتلك مسئولية الشاعر المعاصر تجاه ماضيه،

---

(٢٢٨) البسوس إشارة إلى الحرب الشهيرة في التاريخ العربي الجاهلي. ويزيد هو يزيد بن معاوية، والشمر قاتل الحسين.

(٢٢٩) انظر ملاحظة من هذا القبيل للأستاذ محيى الدين محمد: الرموز عند بدر شاكر السياب - المجلة - يوليو سنة ١٩٦٣ ص٨٩.

ومقيـاس السلامة فيها دقـة إحساسه بتجـاربه وصدقه في التماس ما يوحـيها دون افتعال أو تقليد.

ونظرة تحليلية في نتـاج المرحلة الموضوعية من شعر الـسياب تكشف أنه لم يكن حريصًا في كل حالاته على استخـدام الأسطورة في الحدود التي أشرنا إليها، وربما كان وقوعه في قبضـة إليوت، من بواعث إسرافه في الارتكاز على الأسطورة دون داع فني إلى الإسراف - تأمل هذه الأبيات من قصيدته «رؤيا في عام ١٩٥٦»(٢٣٠).

أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقضّ من «أولمب» في صمت المساء

رافعا روحى لأطباق السماء

رافعا روحى - غنميدا جريحا

صالبا عينى - تموزا، مسيحا

فعلى مدار قطعة لا تتجاوز خمسـة أبيات يشير الشاعر إلى «الأولمب» موطن آلهة الإغريق، ثم إلى «غنميد» الراعي اليوناني الذي أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقـرًا اختطفـه وطار به إليـه، ثم إلى حادثة الصلب والمسـيح، ثم إلى تموز الإله الصريع. فـهل تحتـمل هذه الأبيات القليلـة ذلك الحشد من الإحـالات الأسطورية والتاريخية؟ وأين ذلك الارتباط الوجدانى المثير بين المتلقي والرمز؟ وأية ضرورة فنية لذكر المسيح بعد تموز وكلاهما رمز للفداء؟

ثم إن وظيفـة الأسطورة ليست تفسيـر الرؤيا الشعرية تفـسيرًا مجـازيًا بسيطًا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيـه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهى من جهـة تعمل على توحيد العـصور والأماكن والثقـافات المختلفة ومـزجها بعصـرنا وأجوائه وثقافـاته، ثم هى من جهـة أخرى تؤدى وظيفـتها العـضوية في

(٢٣٠) أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها.

القصيدة باعتبارها صورة شعرية، فإذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن واحد، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشف الشاعر روح الأسطورة، ولم يقف عند دلالتها الجزئية، وفي هذه الحالة قد يكتفي بالتلميح إليها، أو تلخيصها، كما قد يعيد صياغتها من جديد، مثلما فعل «إليوت» في بعض مواقف قصيدته الذائعة «الأرض الخراب»(٢٣١).

ولئن وصل «السياب» في بعض تجاربه إلى هذا المستوى الوظيفي للأسطورة كما لاحظنا فيما اقتطفناه من قصيدته «تموز جيكور»، فإنه في بعضها الآخر - في قصائده المبكرة على وجه الخصوص - لم يكن على وعي تام بهذه الغاية، فوقع أسيرًا لرغبة الشاعر العصرى في عرض ثقافاته المختلفة، ولقد أشبع هذه الرغبة حقًا، ولكن على حساب فنه. ونظرة سريعة إلى قصيدته «مرثية الآلهة»(٢٣٢) تؤكد هذه الملاحظة، وفيها يحمل على المدنية الغربية التي تعبد المال وتقدس الذهب بل وتتخذ منه إلهًا تجثو لديه خاشعة، بينما هذا الإله في نظر الشاعر:

«كقابيل» يغتال الأشقاء، راكل -كأوديب- للخبز الإلهى صافع
وهذا الإله الأملس الفظّ ماجلا «للنرسيس» يجثو عنده وهو خاشع
سوى وجه «نرسيس» الرخامي، شَابَهُ شحوب يهوذىّ التلاوين ناقع
وأوفى من الأرباب جيل يئمه على قمة «الأولمب» رب مخادع
ترى فحم إذ يلقاه يلقاه راجفًا «وفولاذ» من تَلْماح عينيه مائع(٢٣٣)
ويا عهد كنا كابن حلاج: واحدًا مع الله، إن ضاع الورى فهو ضائع
أَكَلّ الرجال الجوف أن يملأوا به خواء الحشا هذا الإله المضارع؟

(٢٣١) انظر بصدد إليوت، روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٣١ - ٣٢.

(٢٣٢) أنشودة المطر ص ٤١ - ٤٥.

(٢٣٣) جرد الشاعر من الفحم والفولاذ شخصين لإلهين من الأرباب الجدد وعاملهما كأسمى علم ومنعهما من الصرف.

فـهـو يسـتمـد من الأسطورة الإغـريقـيـة رمـوز «أوديب» و «نرسـيـس» و «الأولمب»، كما يستمد من التراث المسيـحي شخصية «يهوذا»، ومن التراث العربي شخصية الحلاج، ومن شعر «إليوت» عنوان إحدى قصائده المسماة «بالرجال الجوف The Hollow Men»، ولكننا نلاحظ أن وظيفة هذه الرموز لم تعد حدود الاستعارة أو التشبيه الصـريح، وأن بعضها يمكن إطراحه دون ضير فنى يذكر، وأنهـا جميعًا تنحـو إلى التفـسيـر بخلع بعض الشـخصـيات الخـرافيـة أو التراثيـة على أشيـاء وشخصيات حقيقية، بحيث تحل الأولى محل الثانية على سبيل التبادل.

(ب) الأسطورية الذاتية:

كابد السـياب قـبل وفاته - في نهـاية ١٩٦٤م، - وعلى مدى أربعـة أعوام طويلة، تجربة من أقسى تجـارب الشعر العربي المعاصـر، احتشد عليه فـيها ثالوث رهيب: المرض والغربة والحرمان. ويشهـد ديوانه «المعبد الغريق» بداية هذه المرحلة المضنية من عـمره وفنه، وهي مـرحلة تجنح إلى التألم الذاتي والشكوى المبـاشرة، ولكنها لا تخلو من أصداء أسطورية يجمع الشاعر بينها وبين الرمز الموروث - على اختلاف مصادره - والرمز المبتـدع. غير أن هذه الوسائل الفنية الثلاث تختلف عن نظيرتها في المرحلة السابقة من حيث دلالاتها ووظائفها.

ففي المرحلة السابقـة كان كل من الأسطورة والرمز مرتبطًا بتجربة مـوضوعية قومية أو حـضارية، أما في هذه المرحلة فإنهما يرتبطان بتـجربة ذاتية، هي العذاب الفردي الذي يهتصر الشاعر. وطبيعى أن يستتبع اختلاف نوع التجربة في المرحلتين اختـلافًا آخر في نوع الإطار الفني الذي تصـاغ فيه: من أسطورة ورمز: فـإذا كان تموز وعشتار وآتيس، وأدونيس، هي النماذج التي تتـردد في معظم قصائد «أنشودة المطر»، فإن الرمـوز المفضلة لدى الشاعر فـي ديوانيه اللاحقين: «المعبـد الغريق»، «ومنزل الأقنان» هي:

١- «عوليس» أو «أوديسيوس» بطل «الأوديسة» الذي ضل طريقه إلى وطنه وهو في عرض البحر. وتتردد تلك الأسطورة في قصائد: «شباك وفيقة»، و «المعبد الغريق» و «الوصية»(٢٣٤). وسر صلاحيتها للتعبير عن تلك المرحلة هو ما يربط بين «أوديسيوس» والشاعر من عذاب الغربة المشتركة: الأول فوق ظهر سفينته والثاني في داخل مستشفيات لندن وبيروت والكويت.

٢- «السندباد» ويستخدمه الشاعر نموذجًا للملاح الذي يجوب الآفاق فلا تستقر به دار، وهو بذلك لا يعنى إلا نفسه، ومن آياته قصائد: «أفياء جيكور»، «الوصية»، «رحل النهار»، «الليلة الأخيرة»(٢٣٥).

٣- «المسيح» و «العازر»: يستخدمها الشاعر، الأول رمزًا لمعاناة الألم الجسدي، والثاني رمزًا للحياة بعد الموت، وكأنه فيهما يأمل أن يظفر يومًا بالشفاء كما ظفر «العازر» بالحياة على يد «المسيح». ومن أبرز نماذج ذلك قصائده: «شباك وفيقة»، «خذيني»، «سفر أيوب»(٢٣٦).

٤- «أيوب» وهو نموذج تراثي يستمده الشاعر من القرآن الكريم والعهد القديم، رمزًا للصلابة في حمل عذاب المرض، والثقة بالسماء مهما اشتدت الكربات وطال الانتظار، ويمكن القول بأن الشاعر بعثوره على هذا الرمز قد وجد أكثر الصيغ ملاءمة لأحزانه الصابرة، فقارئ قصيدته «سفر أيوب» و «قالوا لأيوب» يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها - كما يفعل بعض شعرائنا - ويفضى على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر وكأن «أيوب» حقيقة هو الذي يشكو ويبوح ويهجس

(٢٣٤) القصائد الثلاث من ديوانه «المعبد الغريق» صفحات: ٢٥، ٩٣، ١٥٤ وما بعدها.

(٢٣٥) القصيدتان الأوليان من ديوانه السابق ص ١٠٧، ١٥٤، والقصيدتان الأخيرتان من ديوانه منزل الإقنان ص ٥، ١١٦.

(٢٣٦) القصيدة الأولى من ديوانه المعبد الغريق ص ٥، والأخيرتان من ديوانه «منزل الإقنان»: صفحات ٢٦ و ٣٦. وقد سبق إليوت باستخدام العازر رمزا المضمون مشابه - في قصيدته: أغنية العاشق ج. ألفريد بروفروك» - انظر ترجمة لها في: ترجمات من الشعر الحديث - إليوت ص ١٠١ (دار مجلة شعر - بيروت).

ويأمل، كما يشعر بأن صلة «السياب» بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعارى فأصبح بناء عضويًا تنمو من خلاله القصيدة وتتآزر الصور - يقول من قصيدته «سفر أيوب»:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم.

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطنى أنت هذا الظلام

وأعطيتنى أنت هذا السحر؟

فهل تشكر الأرض قطر الغمام

وتغضب إن لم يجدها المطر؟

شهور طوال وهذى الجراح

تمزق جنبى مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح

لك الحمد. إن الرزايا ندى[(٢٣٧)]

فنبرة الحمد على البلاء. وتحول المصيبة إلى عطاء، والاستسلام القدري الكامل، والتوجه إلى الله بما يشبه فناء المحب في المحبوب - هي نبرة أيوبية

(٢٣٧) القصيدة من منزل الإقنان ص ٣٦ وما بعدها. وانظر كذلك قصيدته «قالوا لأيوب» ص ١١١ - المصدر ذاته.

خالصة إلى أبعد حد، وهي تنتمى إلى «أيوب» بقدر ما تنتمى إلى الشاعر، فلا ندرى هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر. وتلك أقصى غايات التفاعل بين الرمز ومضمونه إذا صح التعبير.

تطور وظيفة الأسطورة:

اتضح مما سبق أن السياب ينزلق - أحيانًا - إلى استخدام الأسطورة استخدامًا استعاريًا، ويوفق - أحيانًا أخرى - في استيعابها وجعلها جزءًا من بناء القصيدة. ومنذ ديوانه «المعبد الغريق» تؤدى الأسطورة في شعره غرضًا ثالثًا هو: تلخيص التجربة الشعرية باستقطاب الأسطورة ونفى جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية مع الإبقاء على الباعث الرئيسى فيها أو الغاية الكامنة وراءها motive بوصفهما أهم ما يعني الشاعر من الأسطورة[٢٣٨]، بل لقد يتخطى الشاعر الأسطورية الملخصة إلى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثي صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين. تأمل - على سبيل المثال - مستهل قصيدته «حامل الخرز الملون» حيث يحدث نفسه بعدم جدوى تطوافه بين مستشفيات العالم؛ لأنه لم يجن منه إلا ما يجنيه حامل الخرز الملون أو حامل الضباب، وسيعود إلى زوجته المنتظرة فارغ الكفين كما رحل: لا صحة ولا مال:

ماذا حملت لها سوى الخرز الملون والضباب؟
ما خضت في ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور
والريح ما خطفت قلوعك، والسحاب
ما بل ثوبك. ما حملت لها سوى الدم والعذاب[٢٣٩]

---

(٢٣٨) انظر مثلاً: تلخيصه لأسطورة «عوليس» في قصيدته «الوصية» - «المعبد الغريق» ص ١٥٥ وفى «أنشودة المطر» مقدمات هذه الطريقة في علاج الأسطورة.

(٢٣٩) منزل الإقنان ص ٣٣، والظاهرة ذاتها يمكن أن تلحظ في قصيدته «الليلة الأخيرة» - المصدر ذاته ص ١١٦ - ١٢٢.

أليست صورة الشاعر الذي لم يخض بحر الظلمات، ولم تخطف الريح قلوعه، استلهامًا عكسيًا لأسطورتي «عوليس» و «السندباد»؟ ثم أليس تمثل الأسطورة على هذا النحو وتحويلها إلى خلفية وجدانية وفكرية للقصيدة - أقرب إلى منطق الفن من سردها سردًا تفصيليًا غير منتج؟

إن نجاح الرمز الأسطوري يرجع في الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضًا من مشاعره وأخليته، «وإننا - كما يقول الدكتور محمد مندور - لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيمًا فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءًا من أصالتنا. . . وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته في عالم الرموز على مشقته وخطره، ولكن على أن يلون الإحساس الفكرة، وأن ترفع الصورة الشعرية من استوائها البارد(٢٤٠)».

تلك - في النهاية - صورة عامة لاتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. حاولنا بها تعقب الظاهرة في نشأتها وتطورها، فتصدينا لنماذجها الأولى، ثم اتبعناها بعرض تفصيلي لما انتهت إليه، كي يمكن - عن طريق الموازنة والمقابلة - معرفة أوجه التماثل والمفارقة بين الرمزية كما عرفها الرعيل الأول: «سعيد عقل» و «صلاح لبكي» و «بشر فارس»، والرمزية على أقلام الجيل اللاحق: نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب، وإن كان الفصل بين الجيلين فنيًا أكثر منه زمنيًا؛ لأن بعض شعراء الطور الأول ما يزال يمارس الكتابة حتى اليوم، وبعضهم لم يخفت صوته إلا منذ عهد قريب.

والملاحظ أن الصيغة الرمزية الأولى قد وصلت في بعض نماذجها إلى مرحلة التصفية المذهبية أو كادت، وأنها كانت أكثر اتكاء على وسائل الإيحاء الصورية والموسيقية، هذا على حين توفر الجيل الجديد على بناء الرمز باعتباره إطارًا كليًا

(٢٤٠) د. محمد مندور: في الميزان الجديد (القاهرة سنة ١٩٤٤ - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٨ و ١٩.

للقصيدة، مستغلا في ذلك بعض المصادر التي لم تتح لسابقيه من تراث وأسطورة. ويمكن القول بأن هذا الاختلاف في الاهتمامات الفنية هو بدوره نتيجة طبيعية لاختلاف المؤثرات التي تعرض لها كل من الجيلين، فعلى حين كانت الرمزية الفرنسية هي الصورة المثالية للأداء الشعري بالنسبة للأولين، كانت أصداء الرمزية في الشعر الإنجليزي - وبخاصة في نتاج ت . س إليوت - صيغة نموذجية بالنسبة للآخرين.

واعتقادنا أن الدراسة الأدبية ليست رصدًا جامدًا للموضوع، بقدر ما هي استبطان وتمثل ورؤيا تنفذ إلى الجوهر، وتتجاوز الهوامش والتفاصيل، ومن هنا كان اهتمامنا بعرض الظاهرة وتحليلها تحليلاً نقديًا في الوقت ذاته، ومن هنا - كذلك - كان اقتصارنا - مضطرين - على أبرز نماذج الرمزية في شعرنا المعاصر، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصرًا أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزي، وإن أمكن اعتبارها تمثيلا شاملا لأبعاده واتجاهاته الكبرى، وتلك غاية لا يستهان بها في عرف الدرس الأدبي الحديث.

❁❁❁

الفصل الرابع
الصياغة الرمزية في الشعر العربي المعاصر
مصادر الرمز - الصورة الرمزية - الإيقاع

محاولتنا في الفصل السابق كانت إلى التحليل أقرب منها إلى التجميع، كما كانت عنايتها بالتماس الفروق بين النماذج أكثر من اهتمامها بأوجه القرابة بينها. وقد قامت هذه المحاولة على أساس النظر إلى اتجاهات التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر، كل اتجاه على حدة، حتى يمكن إبراز ملامحه الفردية وسماته الجمالية الخاصة، فمن المعلوم أن لكل عبقرية فنية منطقها وظروفها، وأن ما يأخذه شاعر من مذهب أدبي يختلف نوعًا ودرجة عما يأخذه شاعر آخر من المذهب نفسه، وهذا الاختلاف بدوره يفضي إلى تفاوت الأنماط الفنية التي يبدعها الشعراء، مهما بدا من تقارب طائفة منهم في النزعة أو اتفاقهم في الإفادة من تيار أو نظرية بعينها.

ولكي تصل هذه المحاولة إلى غايتها ينبغي أن تعقبها نظرة كلية في الصياغة الرمزية، لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء الرمزي جملة، وعلى أساس فني صرف، بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر؛ لأن هذه إن كانت موطن أهمية على المستوى التحليلي من البحث، فإنها على المستوى التركيبي أقل أهمية من الخطوط الرئيسية التي تكون الظاهرة، ويمكن أن يقال في عبارة موجزة، إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية في الشعر العربي بالتحليل، فمن الطبيعي أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب، حتى لا تظل بعض عناصر الفكرة موزعة أو غامضة؛ إذ يمثل التحليل والتركيب معًا جناحى المنهج الحديث.

والصياغة الرمزية صياغة إيحائية، والإيحاء فيها مرهون بأمرين: أولهما: قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء إلى المراد ولا تصفه، وتثيره ولا تسميه. وثانيهما: استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة، وسنعرض لهاتين القضيتين بهذا الترتيب، فنجمل أولا المصادر المختلفة التي استمد منها الشاعر العربي رموزه، ثم نتصدى ثانيًا للصورة الفنية التي تجلت فيها هذه الرموز، فنتناول خصائص الصورة الرمزية، وإلى أي مدى توفرت هذه الخصائص في شعرنا المعاصر، وأخيرًا نعرض بالتفصيل للجانب الإيحائي في الموسيقى الشعرية باعتبارها عنصرًا جوهريًا في الأداء الرمزي.

١- تشكيل الرمز ومصادره في الشعر العربي المعاصر

كيف يتم تشكيل الرمز... أعني كيف ترتقى الصورة الحسية من كينونتها المادية إلى حيث تصبح بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد؟ لعلنا ما زلنا على ذكر من تلك الحقيقة الأساسية، وهي أن الرمز في الأصل كيان حسي يثير في الذهن شيئًا آخر غير محسوس[١]، أي أنه يبدأ من الواقع، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة. فإشارة الشاعر محمود حسن إسماعيل إلى الشادوف بأنه:

جبار أفزعه الردى، فتقلصت ... أضلاعه من صرعة التخويف
فتخاله في الوهم جثة مارد ... ضجرت لهول في القبور مخيف
فأعارت الأكفان ثورة حانق ... برمت بحتف، فارتمت بحتوف[٢]

---

(١) انظر مادة **Symbol** في الطبعة الرابعة عشرة من المجلد الحادي والعشرين في **Encyclopedia Britannica**.
(٢) قصيدة «الشادوف» من ديوان «هكذا أغنى» ص ١١٩.

هذه الإشارة وأمثالها تقف دون مستوى الرمز؛ لأن الصورة الحسية فيها تعني مدلولا حسيًا، ولا تثير ما ينبغي أن يثيره الرمز من معان مجردة.

وبالإضافة إلى تحقق المستويين الحسي والتجريدي في الرمز، ينبغي ألا يكون المستوى التجريدي المرموز محددًا بكل قسماته وأبعاده؛ لأن أساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف، وبهذا تنتفى عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنايات والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرة أو مغزى صريح، يفصح عنه الشاعر غالبًا في نهاية القصيدة، التي تبدو في تلك الحالة وكأنها قد سيقت خصيصًا من أجل البرهنة على الفكرة المرادة، وهو ما يمكن أن نلاحظه في قصيدة «حسن كامل الصيرفي» المسماة «غيرة»، وفيها يحدثنا عن زهرة مفتونة بضوء النجوم السحري، وطائر يعشق تلك «الزهرة»، وتدفعه غيرته عليها إلى سحقها حتى لا يتمتع بها غيره:

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فغارا

ورأى النجم يحيى الزهر بالضوء جهارا

كلما مس السنا أثوابها اهتزت سكارى

وسرى الشك إلى الطائر فاهتاج وثارا

وأثار الكلم العابر منه ما أثارا

وبدت غيرته الحمقاء في عينيه نارا

هز جنحيه على الغصن كإعصار أغارا

فهوت زهرته عن غصنها.. ثم توارى

فالشاعر يجسد الغيرة أمام أبصارنا في قالب تمثيلى رمزى، لم يكن همه فيه موجها إلى بناء الرمز باعتباره صورة فنية، قدر ما كان موجهًا إلى استخلاص مغزاه

الكلي؛ لأن الطائر العاشق بعد أن يطيح بزهرته الحبيبة لا يلبث أن يرى النجم الغريم يولى الأدبار مفسحًا الطريق لموكب الصباح الوافد، وحينذاك يدرك الطائر أن غيرته العمياء لم تكن إلا وهمًا دمر حياته، وأنانية حمقاء قضت على زهرته الفاتنة، وأن جهده كان في غير طائل؛ لأن القدر - كما يشير الشاعر - فوق كل تدبير:

عبث الأقدار في الدهر بألباب البرايا

كم وراء القدر العابث بالناس خفايا[٣]

فهذان البيتان ليسا أكثر من تلخيص جامع لمغزى تلك الحكاية الرمزية، وهو مغزى لا يعوزه التحديد والوضوح، بالإضافة إلى أنه كان من البداية مطلب الشاعر وغايته الأساسية. فإذا تذكرنا ما سلف أن أوضحناه، من أن الرمز - من ناحية - ينأى عن البسط والتحليل، ويميل إلى التكثيف condensation، أي إلى إدماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر، وأن قيمته - من ناحية أخرى - ليست فيما يرمز إليه وحسب، بل هي كذلك - وقبل كل شيء - في صورته الشعرية[٤]، أدركنا أن أمثال هذه المجازات الرمزية قاصرة عن بلوغ المستوى الفني للرمز، لتحدد مدلولها، ولأن القصد فيها إلى تقرير الفكرة وليس إلى بناء الرمز بوصفه شكلا فنيًا موحيًا.

ثم إن الرمز - فوق ما سبق - ينأى عما هو من خصائص المجاز كالقرينة لأن التأويل فيه غالبًا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التي لا أساس لها في أية مقارنة منطقية[٥]، فعمر أبو ريشة في قصيدته «البلبل» يحدثنا عن صداح أسير مقيد الخطوات، ينثر ألحانه كأنما ينثر من كبده، كلما أطبقت منقاره غصة مده ينقر في أصفاده المتينة، وحين تنتهي القصيدة بهذه الأبيات الأربعة:

---

(٣) حسن كامل الصيرفي: قصيدة «غيرة» - ديوان - صدى ونور ودموع ص ١٥٥ - ١٥٨.

(٤) انظر الفقرة الثانية من تمهيدنا الباب الأول لهذه الدراسة تحت عنوان «الرمز والرمزية» وكذلك الفقرة الثالثة من الفصل الثالث في الباب نفسه تحت عنوان «الخيال الرمزي».

(٥) انظر: إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧١.

طوى المنى نوحـــا، ولـكنمـــا لـم يغـنه الـنـوح ولم يـجـــده
فـعـــاف دنيـــاه، ولم يتـــخـذ عـشـا ولم يحـمل سـوى زهده
كـــأنه مـن طول مـــا مـــضــه من عـــبث الدهـر ومن كـيـــده
أبى عليــه الكبـر أن يـورث الأفـر اخ ذل القـــيـــد من بعـــده[٦]

نصبح على شبه يقين بأن الشاعر - بعد هذه الصورة التي يمكن اعتبارها قرينة تعين المقصود - لم يكن يتحدث عن بلبل حقيـقي، بل كان يتحدث عن نفسه وقد قصرت به الأيام عن تحقيق كل مطامـحه فإذا به يزهد في الحياة والناس، ويأبى أن يتخـذ له منهم شريكة ورفيـقة، مخافـة أن يلقى أبناؤه - إن هو أنجب - من عنت الأيام مثلما لقى، وتعففا أن يعيشوا حياة ذلك حظها من الهوان.

فإذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسـية الضيقة، واعتمدت على الإيحـاء الرحب وليس على تقرير الأفكـار أو بسطها، وإذا فـهمت على أنهـا بناء مركب تتـآزر جزئياته وتتنامى، ولم ينظر إلـيها - كمـا يفعل بعضـهم - على أنها مجـرد وسيلة للتعـبير غـير المباشر، غـدت تلك الصورة وأمثـالها رموزاً تثـير من النواحى النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغــة في دلالتها الوضعية. وفي تلك الحالة قد تعنى القصـيدة معانى مـختلفة لعدد من القراء، وقـد يكون كل من هذه المعانى مختلفًـا هو الآخر عما قصـده الشاعر، بل ربما كان في بعض الأحيـان خيراً منه، فالشـاعر يعبـر عن بعض تجاربه الخاصــة مما لا علاقة له بشيء مطلقًـا خارج هذه الخصوصية، ومع هذا قد يصبح الشعر بالـنسبة إلى القارىء تعبيراً عن موقف عام، وقد يصبح تعبـيراً عن بعض تجاربه الذاتية[٧]، حتى لتظفر قصيـدة واحدة كقصيدة «إلى زائرة» «البشر فـارس» بعدة نظرات، كل منها ترى فى الزائرة مـعنى خاصًا لم تره الأخرى، فبينما يفهمها بعض النقاد على أنهـا زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر

---

(٦) عمر أبو ريشة: مختارات - (منشورات المكتب التجاري - بيروت) ص ٦٧ - ٦٩.

(٧) انظر مقالاً للشاعـر الناقد ت. س إليوت بعنوان: موسيقى الشعر - ترجـمة منح الخورى - الأديب مارس سنة ١٩٥٦ ص ١١.

من زيارتها ويلقاها بهذه الأبيات، يرى فيها بعضهم حملة على الأدب اللفظي، على حين يقبلها آخرون باعتبارها زائرة حقيقية ويمضي في شرح القصيدة على هذا الأساس(٨)، أما الشاعر اللبناني الرمزي النزعة «صلاح الأسير» فلا يصر في تلك الزائرة مدلولا محددًا؛ لأنها بحسب رأيه «ترمز إلى ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية(٩)».

على أن تلك القصيدة - فيما نخال وكما لاحظ الأستاذ أنطون كرم(١٠) - ليست إلا تحليلا لبعض مفهوم صاحبها للشعر، وهو في ذلك يضرب على غرار الرمزيين الخلص، فيجعل من الشعر ومقاييسه موضوعًا لشعره، فليست الزائرة إذن كائنًا حقيقيًّا بل هي الخاطرة الشعرية أو القصيدة تلم بوجدان الشاعر - مثلما تلم بوجدان المتلقي - ظليلة خاطفة كما تلم الزائرة:

لو كنت ناصعة الجبين ... هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين ... السحر من وحي العبارة

●●●

ظل على وهج الحنين ... رسمته معجزة الإشارة
خط تساقط كالحزين ... أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين؟ ... صوت شجٍ خلف الستارة
غيبت في العجب الدفين ... معنى براعته البكاره
دراً يفوت الناظمين ... ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين ... وهب تعمّيه الطهارة(١١)

●●●

(٨) انظر مجلة الأديب - الجزء الثامن (عدد آب سنة ١٩٤٤م) ص ٥٦ - ٥٨ وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالي إلى الأساتذة: عدنان الذهبي، سامي عازر، أبي مضر.

(٩) الأديب - الجزء السابع سنة ١٩٤٤م ص ٨.

(١٠) الرمزية ص ١٢٩.

(١١) المقتطف - مايو سنة ١٩٤٤م ص ٤٢٧.

وواضح من استخـدام الشاعر لكلمات «كاللفـظ» و «العبارة» و «المعنى» أنه ليس في مقـام تصوير زائرة مـادية، بل هو بصدد الحديث عن الـتجربة الشـعرية، وكيف يعانيها خلقًا كثيف الملامح غير ناصع الجبين، وكيف أن الوضوح والإبانة لا يثيران في نفس الشـاعر - كما لا يثيران في نفس المتلقى - تلك الرعـشة الساحرة التي تثيرها «مـعجزة الإشارة»، فما الصـورة اللفظية للقصيدة إلا سـتارة تقاوم أية محاولة للفهم والإدراك المحددين، ويصاب العـزم إزاءها بالانكسار، فلا يبقى ثمة سوى مـا تشعه هذه السـتارة الصوتيـة من إيماءات هي مزيج من الوجـد والشجى يحس به الشاعـر والمتلقى على سواء. فالفـيض الشعرى - كـما تصوره القصـيدة الماثلة - فيض محجب فيه من بكارة المـعنى، ومن نقاء الدر في قرار البحار، ما لا يستطيع الاهـتداء إليه إلا الشـاعر الملهم يقوده وقع الأصـوات ورنينها الذي يشـبه وسوسـة الحلى الكريمة إلى تلك المعـاني العذراء وذلك «الوهب الطاهر» عـلى حد تعبير الشاعر نفسه.

تلك - في اختصار - حدود العملية الفنية التي يتم بها تشكيل الرمز الأدبي: صورة ذات معالم حسية بحسب الأصل، ولكن الشاعر ما يزال بها يحطم علاقاتها الطبيعية، ويذيـب تخومها المألوفة، معتمدًا على مـا يدعى رمزيًا بتراسل الحواس، وتبادل الماديات والمعنويات، ثم على ما يتـعاقب في اللاوعي من مدركات لا صلة بينها بحسب الظاهر، حتى تصل تلك الصورة إلى حالة من المثالية والتجريد تتوارى فيها الدلالة الوضعية، وتفسح الطريق لإيحاء رحب غير مقيد ولا محدود.

ولكن كيف يختار الشاعر رموزه منذ البداية؟ وما الأساس النفسي الذي ينبنى عليه هذا الاخـتيـار؟ وأول ما ينبغى إدراكـه في هذا الصدد أن الرمـز ليس جمـعًا لأطراف الأشياء بعضـها إلى بعض، وإنما هو رؤيا يتحقق فيهـا التفاعل بين الذات والموضوع، فهو يجسد النفسى بشكل مادي، وهو يبعث المادى ويضفى عليه حيوية وحركـة، وهو يوحد بين ما يبدو مـبعثرًا من عـناصر الوجود، ويكتشف عـلاقاته

بغيره، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما(١٢)، أي أن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين: فهي من ناحية تجريد للموضوعى، وهي من ناحية أخرى تجسيد للذاتي، ولعل ذلك ما كان يشير إليه «يانج» حين قرر أن الرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من جهة، والإسقاط من جهة أخرى، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعًا إياه في شيء خارجي هو الرمز. . .

ويشرح يانج مفهوم الإسقاط عنده فيقول إنه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع، فالتفرقة بين «الأنا»، «والعالم» لم يعرفها البدائيون، ومن ثم فإنهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن، بل أدركوه باعتباره كائنًا مهولا تشيع الحياة فيه، وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة، وهنا يمكن القول بأنه كانت لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير «يانج»، فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة. يقابل هذا النوع من الإسقاط السلبى نوع إيجابى، حيث يسكب الشخص أحاسيسه في شيء ما، أي يموضعها، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزًا يكون صاحبه عبقريًا(١٣)، وتلك على التحديد مهمة الفنان المبدع.

وعليه، فإن كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزًا، شريطة أن تنصهر الذات بالموضع في ضرب من الرؤيا أو الكشف، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها، بحيث تصبح الذات موضوعية، ويصبح الموضوع ذاتيًا. ولنتصور مشهدًا طبيعيًا على سبيل المثال، فلكى يغدو هذا المشهد رمزًا ينبغى أن تتجاوب معه الذات، وأن تصبح له قيمة الرؤيا الوجدانية وإلا فإنه يبقى ببساطة كما كان: مجرد مشهد طبيعي(١٤).

(١٢) انظر: Theory of Literature, P. 195 - 196.

(١٣) انظر: دكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٩١.

(١٤) انظر: A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 287.

فحين يحدثنا «خليل شيبوب» عن زهرة سوداء فيها ما في بقية الأزهار من عطر ولون، ولكنها تنفرد من بينها بحيرة وحزن غامرين، فإن نظره في الحقيقة لا يتوجه إلى الزهرة باعتبارها واقعًا ماديًا فحسب، بل باعتبارها رمزًا لما يعانيه هو نفسه من غربة المشاعر والأفكار:

الزهرة السوداء واقفة ... في الروض بين فروعها الخضر
نظرت بعين لا بياض بها ... مطموسة في السمت والشزر
فكأنها بعض النجوم خبا ... واشتطّ بين الأنجم الزهر
أو منية للنفس خائبة ... لبست حداد الذل والقهر
مبهوتة لم تبتسم أبدًا ... عن سافر طلق وعن ثغر
مشغولة في نفسها، فلها ... لا فرق بين الروض والقفر[١٥]

فالشاعر بعد أن يستمد صورة الرمز - نعنى الزهرة - من واقع الطبيعة المألوف، يحاول بعث الحياة في أوصالها بما يسبغه عليها من خصائص إنسانية، كما يحاول تفتيت إطارها المادي وعلاقاتها الحسية كي لا تقف عند حدود الدلالة الوضعية، فالعين المطموسة، والكآبة التي تأبى الابتسام، والانشغال بالذات وطرح كل ما عداها، هي جميعًا سمات غير واقعية بالنسبة إلى الزهرة، وهي تشير إلى نفس الشاعر وما يكابده من قلق، وانطواء، ويأس تستوى فيه السعادة والشقاء، وهما المعادل الإنساني لما دعاه الشاعر بالروض والقفر.

ونسارع فنقول إن اتخاذ مظاهر الطبيعة رموزًا للحياة النفسية على هذا النحو يختلف عما تعوده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم عليها وإلباسها من عواطفهم ثوبًا بشريًا حيًا؛ لأن هؤلاء قد اكتفوا من الطبيعة بأن تقوم بدور الشريك الذي يقاسمهم الكآبة والبهجة، ولم تذب في نظرهم تلك الحواجز التي تفصل بين عالمي الذات والموضوع بغية خلق امتزاج كلي بين الشاعر والوجود.

(١٥) من قصيدة الزهرة السوداء - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٤م (المجلد ٨٤) . ص ٢٩٥.

فالرومانتيكي يبدأ من مشاعره الذاتيـة، وهو يخلعها على عناصر الطبيعة مع الاحتفاظ لتلك العناصـر بقدر من شخصيتها واسـتقلالها، ومن ثم لا تنعتق نظرته تمامًا من سيطرة الحس، كـما لا تتعدى أحيانًا حدود الرصـد الخارجي المجرد. أما الشاعـر الرمزي فلا يلحظ تلك الثنائية بين عـالم الأشياء، وعالم الـذات، فإدراكه للأشياء هو في الوقت ذاته إدراك لأسرار روحـه وأشواقها(١٦)، ومن ثم لا ندهش حين نرى بعض عناصـر الطبيعـة الجامدة «كـالسماء الـزرقاء» و «القمـر» و «أنهار الجليد» توحى على قـلم «مالارميه» بـأكثر مما تعنيـه في ذاتها، حتى لتـصبح هذه المفردات المنتزعة من الطبيعة بحسب الأصل رموزًا للجمال المجرد البعيد المنال(١٧)، وبالمثل لاندهش حين يرى شاعر «كخليل شيبوب» في زهرة سوداء، غريبة حزينة، صورة لاخـتلاجات نفسـه وما تستـشعره من وحشـة وقهر، وإن كان واضـحًا أن شاعـرنا لم يصل - من حيث المستـوى الفنى للرمز - إلى درجـة الرمزيين الخلص سواء في قلة اعـتماده على وسـائل الأداء الرمزي، أو في وضـوح الإشارات التي يرشح بها المرموز، فمعظم صور القصـيدة قرائن تلفتك إلى هذا المرموز في حدة، وتكاد تهتف بك، أنا لا أتحدث في الحقيقة عن زهرة، بل أتحدث عن شاعر!

وإذا كانت الطبيـعة مصدرًا اسـتمد منه الشاعر العـربي بعض أشكاله الرمزية معتـمدًا على خاصتى التجـسيد والتشخـيص، فإنها في الحقيـقة لا تعدو أن تكون منبـعًا واحدًا من منـابع عدة اتكأ عليـها في هذا الصـدد، ذلك أن مفهـوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقًا، فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعـة، بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسيـة غير المنظورة، وهي ظواهر

(١٦) توضح هذه المفارقة بين موقف كل من الرومـانتيكى والرمزى من الطبيعة مقارنة أقامـها «باورا» بين قصيدة «فاليرى» «المقبـرة البحرية» وقصيدة - «ييتس» «بـين أطفال المدرسة» من جهة، وقصيـدة «أبيات كتبت في حالة كآبة» للشاعر الرومانتيكى الإنجليزي «شيلى» من جهة أخرى، وهو ينتهى من هذه المقارنة إلى نحو ما انتهينا إليه. انظر: **The Heritage of Symbolism, P. 227 - 228.**

(١٧) انظر السابق ص ١٤.

استأثرت باهتـمام الرمزيين، باعتبارها الحـقيقة التي لا حقيـقة سواها، والتي ترتد إليها مظاهر العالم المادي المتغير.

فواقع الشاعر العـصرى هو واقع حياته الواعية واللاواعـية، وهو الواقع النفسي بكل ما يزخـر به من رؤى وأوهام ورغبات حـبيسة تنطلـق خلال العمل الشعـري وقد ارتدت أشكالا رمزية تخفى أصولها ومنابعها، وهو بهذا الاعتبار من أغنى مصادر الرمز في شعرنا الحـديث، حيث تتوارى القوى المدركـة العاقلة، ويسيطر على القصـيدة جو سحرى يشبـه الحلم من حيث الظاهر، ففيه ما في الحلم من نقـل القيم أو تبادلها -dis placement عن طريق الاستعـاضة بعنصر ما عن غـيره من العناصر الكامنة استـعاضة رمزية، أو عن طريق تحـول التوكيـد من عنصر مـهم في الرمز إلى آخر لا أهمـية له، بحيث يزاح مركز الثقل في الرمز - كما يزاح في الحلم - فيبدو مشوشًا وغريبًا إلى حد ما(١٨)، وتلك طريقة في بناء العمل الشعري تكثر نماذجها في القصيدة الرمزية، غير أن نمو هذه الطريقـة وازدهارها يرجع إلى ذيوع الدراسات السـيكلوجيـة الحديثـة، وتعدد مناهج التحليل النفـسى، الأمر الذي انعكس أثره على الشعر العـربي المعاصر، وتجلى بخاصة في نتاج الشاعر «بدر شاكر السياب»، وزميلته الشاعرة العراقية «نازك الملائكة».

فبعض تجارب الأول - السياب - رؤى يعمد فـيها إلى خلق مدركات وهمية ذات علاقات ذاتيـة محضة، كقصـيدتيه «النبوءة الزائفة» و «حدائق وفـيقة»، وفي تلك القصيدة الأخيرة يقدم الشاعر صورة خيالية لحياة مـثالية تعيشها حبيبته «وفيقة» بعد الموت، وفيها كـذلك يلتقى الوهم بالحقيقة، والصبح بالليل، وتتـمطى الحبيبة في ظلال العالم السـفلى فوق سـرير عجيب من أشـعة القمـر! وبدهى أن تصوير الموت على هذا النحو ليس إلا حلمًا يهجس فيه الشاعر بما يتمنى أن يكون، وليس بما يراه أو يعرفه حقيقة(١٩).

(١٨) انظر سمـات الإخراج في الأحـلام من تكثيف ونقل، وقارنهـا بعمليـة الرمز الفني: سـيجمـوند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي - ترجمة: د/ أحمد عزت راجح ص ١٨٣-١٨٧.

(١٩) انظر هذه القصيدة في ديوانه «المعبد الغريق» - ص ١٧ - ٢٣.

وفي قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو» لنازك الملائكة يبدو وجه آخر لما يمكن أن يقدمه «اللاوعى» المعاصر من رموز، وفيها حاولت الشاعرة رسم صورة للانفعالات والخواطر التي اعترت شابًا فوجىء بنبأ موت حبيبته، وقد كان أول ما وقعت عليه عيناه أثر سماعه هذا النبأ المثير خيط كان مشدودًا في شجرة سرو، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه، وبقى منشغلا حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به.. فعقدة القصيدة تعتمد - كما تصرح الشاعرة نفسها[٢٠]- على الحالة التي تعترى إنسانًا يتلقى نبًا مثيرًا فاجعًا لا يتوقعه، فهو إذ ذاك يصاب بشرود عميق، ويبدو أنه لم يسمع النبأ، ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تصادفانه فيغرق في التفكير فيه، وقد كان «الخيط المشدود» في القصيدة المذكورة - رغم تفاهته في الظاهر - هو المحور الذي ارتكزت عليه خواطر الشاب المفجوع، وتنبع قيمته الرمزية من أن الشاعرة اعتمدت عليه في الإيحاء بحالة من الذهول البالغ يضيق عن بسطها الأسلوب التقريري المألوف.

وإذا كان «الخيط المشدود في شجرة السرو» نموذجا لتبادل مراكز الأهمية في بعض الرموز النفسية - كما تتبادل هذه المراكز في بعض الأحلام - حيث تعلق الذهن المصدوم بموضوع هين القيمة بدلا من الاهتمام بالمأساة الحقيقية، فإن قصيدة «الخزان الأكبر» لعمر أبي ريشة تكشف عن موقع آخر من مواقع التشابه بين الرمز والحلم، هو القناعة من الرمز بأبرز عناصره، والاكتفاء بهذه العناصر عن التصريح بما وراءها من مشاعر كامنة، فقد رأى الشاعر في «مدريد» حسناء أحس على التو بأنه قد عاش مع عينيها الوحشيتين في عصر من العصور الغابرة، وبدلا من البوح بهذا الشعور الغريب، راح عقله الباطن - هذا الخزان الأكبر - يقذف أثر ذلك الشعور الخفى بالكلمات التالية: النيل، المعبد، الكهان[٢١]:

---

(٢٠) انظر مقدمة الشاعرة لديوانها «شظايا ورماد» ص ١٥ وانظر القصيدة ذاتها ص ١٦٣ وما بعدها.

(٢١) عمر أبو ريشة: مختارات ص ١٩٥ - ١٩٨.

عيناك سوداوان وحشيتان
أقرأ في طرفيهما عمري
فكم طواني في مداه الزمان
وما طوت نجواهما صبري
فهذه ليلتنا الحالية
عادت بأشتات المنى الغالية
ليلة نام النيل مفترا
محتضنا حسناءه البكرا
وزُمر الحسان
في رقصها الفتان
تواكب الألحان
بالصنج والمزهر
والندّ والعنبر
وخلفها الكهان
والمعبد الأكبر
ونحن: هل تذكرين؟
كيف انسللنا
كيف شفينا الحنين
وما سألنا؟

فالعينان الوحشيتان تذكران المتلقى بعوالم بدائية غابرة، والنيل والحسناء والصنج والمزهر والكهان والمعبد تومىء إلى تقاليد فرعونية كان فيها المصريون يتقربون إلى النيل كل عام بعروس عذراء اعترافًا بفضله واستدرارًا لفيضه. وقد

رمى الشاعر بنثر هذه الإيماءات في القصيدة نثرًا غير مفصل ولا مرتب، إلى خلق مناخ خرافي شبيه بذلك الذي أحس أنه عاش فيه من قبل هو وصاحبته.

وربما دلت إشارة «أبي ريشة» إلى تلك الطقوس الفرعونية الموغلة في القدم على أن امتياح الشاعر المعاصر من واقع الحياة النفسية الباطنية لم يقتصر على ما يسمى باللاوعى أو اللاشعور الفردي، بل تعداه إلى اللاشعور الجماعي، وهو كما يقرر «يانج» رواسب باقية في النفس منذ آلاف السنين على شكل أساطير وخرافات تمثل الموقف النفسي الأزلي للإنسان إزاء أحداث الطبيعة ومجرياتها، وقد انتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجمعي، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها في رموز[٢٢].

واللاشعور الجماعي بهذا الاعتبار مستودع تتوارثه الأجيال، فيه جماع التجارب الإنسانية التي انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الآباء والأجداد. وهو متحد لدى الأفراد جميعًا بغض النظر عن حدود المجتمعات، ومن هنا كان انعطاف الشاعر المعاصر إليه واستمداده منه، بوصفه اللغة المشتركة للنفس البشرية.

والأسطورة هي الشكل الرئيسي الذي تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعي، وهي - كما سبق أن أشرنا - الجزء الناطق في الشعائر البدائية أو القصة التي تجرى هذه الشعائر وفقًا لها، وقد أدت بالنسبة للإنسان الأول وظيفة مزدوجة، فقد كانت - من ناحية - محاولة لتعليل الوجود وتفسيره، كما كانت - من ناحية أخرى - تعبيرات رمزية تعكس ما يجرى في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية. وقد حاول بعض الباحثين في الدراسات الانثروبولوجية قصر الأسطورة على إحدى هاتين الغايتين، مع أن الفصل بينهما تحكم لا مسوغ له؛ لأن موقف

---

(٢٢) انظر لنظرية اللاشعور الجماعي عند «يانج» د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٨٧ - ١٩١.

الإنسان بإزاء ظاهرة كونية مّا لا يخلو من محاولة لتعليلها، وهذا لا يمنعه بطبيعة الحال من التعبير أسطوريًا عن وقع هذه الظاهرة في نفسه، بل إن تعليله لها هو في الوقت عينه جزء من إحساسه بها، وتعبير غير مباشر عن صداها في ذاته(٢٣).

وبعد أن قام العلم الحديث بالكشف عن كثير من القوانين الطبيعية التي تحكم الوجود أصبحت الأسطورة بمعناها التقليدي غير ذات غاية، ومن هنا برزت الحاجة إلى توظيفها من جديد على المستوى الفني، باعتبارها بناء رمزيًا يمكن أن يشف عن إيماءات معاصرة، ولعل الفضل الأول في ذلك يعود إلى الموسيقى الألماني «فاجنر» ثم إلى التيار الرومانتيكي الجرماني الذي حاول بعث الحياة في الأساطير القديمة، وبهما معًا تأثر رواد النظرية الرمزية في الشعر الفرنسي(٢٤).

وقد فطن بعض من حاولوا الرمزية في شعرنا الحديث إلى أهمية هذا الجانب الفني في التراث الأسطوري، غير أن جهودهم في البداية لم تتجاوز أحد أمرين: أما استخدام الأسطورة إطارًا مسرحيًا يبرهن به الكاتب على قضية يريد تقريرها كما صنع «سعيد عقل» في مسرحيته الشعرية «قدموس»، وفيها يستغل أسطورة إغريقية قديمة تقول إنه لما اختطف «زوش» كبير الآلهة «أورب» بنت ملك صيدون لحق بها «قدموس» إلى بلاد الأغارقة يسترد أخته، وفي «البيوسى» قتل تنينا كان قد فتك باثنين من رجاله، وبأمر آلهة الحكمة بذر أضراسه في الأرض فأنبتت رجالا شاكى السلاح، اقتتلوا إلا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء «ثيبا» أولى مدن مئة وإحدى

(٢٣) ممن لمح الوظيفة التعليلية في الأسطورة «أوستن وارين» و «رينيه ويلك» في:
Theory of Literature, P. 195 - 196.

وممن قصرها على التعبير الرمزي عن النفس في مقابل الطبيعة - مصطفى سويف المرجع الأسبق ص ١٩٠.

(٢٤) انظر: **A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 287.**

ولا ريب أن الرمزيين فوق ذلك قد أفادوا - في هذا الصدد - من تيار الالليجورى **allergory** في الشعر الفرنسي خلال القرن التاسع عشر، ومن أعلامه «فينى» و «هوجو» و «دى ليل» و «بودلير» - انظر المرجع المذكور - الصفحة نفسها.

سوف يبنيها «قدموس». وأورب هي التي أعطت الغرب أسمها، كما أعطاه قدموس حروف الهجاء: أداة المعرفة[٢٥].

ولم يرد الشاعر من هذه الأسطورة أكثر من تمجيد بلاده والبرهنة على مهمتها الإنسانية التي نهضت بها من قديم، حيث كان «قدموس» اللبناني رسول حضارة وبناء إلى الغرب قبل أن يعرف الأخير معنى الحضارة والبناء، وتلك فكرة لم يبخل المؤلف بتأكيدها صراحة في مواطن شتى من تلك المسرحية الشعرية، التي يمكن اعتبارها - من الناحية الدرامية - قصيدة مطولة، إطارها الأسطورى لا يشف عن إيحاءات رمزية ذات قيمة، فضلا عن مجافاتها لأصول المسرح الرمزي، لافتقارها إلى التجريد الكلي، واعتمادها على الحركة المنطقية، والحوار البرهاني العقلي في كثير من الأحيان[٢٦].

أما الشكل الآخر الذي تجلت فيه بدايات الممارسة الأسطورية في شعرنا الحديث فهو الإشارة إلى الأسطورة من خلال القصيدة إشارة عابرة، أو جعلها طرفًا في إحدى الصور الشعرية، بغية إيضاح فكرة أو تأكيدها بالتماس أثر أو واقعة أسطورية تضاف إلى الصورة إضافة خارجية، كما يصنع «سعيد عقل» في قصيدته «حب» حيث يغالى في جمال صاحبته فيقول:

آن ارتميت فوق زندى أمس
آن تظن بكّرت على التلال الشمس
واندلق الزهر شذا ومال
عنقا، أقول «بحت من دلال
بما عرى الجمال
آن ارتميت فوق زندى أمس»
ما العز؟ ما القب!

---

(٢٥) سعيد عقل: قدموس - الطبعة الأولى سنة ١٩٤٤م (منشورات قدموس - بيروت) ص ١٩.

(٢٦) انظر على سبيل المثال صفحات: ٣٣، ٥٧، ٥٨، من تلك المسرحية لتلاحظ ما فيها من نبرة خطابية عالية.

مـــــا روعــــــة العــــــاج انسكـب؟

مـــــــا المعبـــــــــد؟

فـــــيــــــه «الحــــــيـــــــرام» يـد[27]

و «حيرام» الذي يشير إليه الشاعر هو المهندس الصوري الذي تحكى الأسطورة أنه نبى هيكل سليمان فـأبدع بناءه، وهو يريد أن يقول إن جمال صاحـبته بلغ من دقة التكوين ما يربو على ما في معبد سليمان من روعة التصميم واكتمال العمارة، ومن ثم لم تؤد الأسطورة في هذا المقام أكـثر مما يؤديه المشبه في التشـبيه المعكوس الذي يقصد به إلى تأكيد حظ المشبه به من وجه البه عن طريق المبالغة.

غير أن الرعيل الجديد من شعرائنا الشبـان، متأثرًا بما خلقته الحرب الثانية من تواصل عـميق بين الآداب العـالمية، استطاع أن يـكتشف في الأسطورة قـيمًا فـنية تتـجاوز ما لاحظـناه سابقًـا من جعلهـا طرفًا تشـبيـهيًا أو إطـارًا تتحرك أحـداثه وشخصـياته للتدليل على فكرة ما، وعلى أقلامـهم أصبح الجوهري في الأسطورة هو دوافعهـا الأساسية وليس مـا فيها من تفـصيلات وأحداث ثانوية، فـالشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفهـا العام رمزًا لموقف عصرى يشبهه نوعًا من المشابهة، وهي لا يمكن أن تنهض بهذه الغـاية إلا إذا أصبحت لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي، ولم تكن مجرد إضافة خارجية يلجأ إليها الشاعر لتزيين الصورة أو المبالغة في تقرير الفكرة.

وبعبارة موجزة يمكن القول بأن الأسطورة على يد الشاعر الحديث قد انتقلت - أو ينبغي أن تنتقل - من طور الاستعارة التي تتبادل فـيها الشخصيات والأحداث تبادلا محدود الدلالة إلـى طور آخر، هو توظيفها داخل بنية القـصيدة مع ضرورة فنية تـدفع إلى استخـدامهـا، وفي تلك الحالة قـد يلجأ الشـاعر إلى تفـتيت إطار

(٢٧) من قصيدة «حب» في ديوان: أجمل منك؟ لا - ص ٢٤.

الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية، أو قد يلجأ إلى تلخيصها وطرح هوامشها وتقريراتها مكتفيًا بالدافع الأساسي فيها، كما صنع «بدر شاكر السياب» في قصيدة له بعنوان «أم البروم» وهو اسم لمقبرة أصبحت جزءًا من المدينة، والشاعر يدهش أن تنتهك حرمة الموتى على هذا النحو، فالمفروض أن يترك الأحياء دورهم للموتى لا أن يترك الموتى قبورهم ليمرح الأحياء فيها.

ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يجليها
مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمار
يقول رفيقي السكران: دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شرابا من حدائق «برسفون»، تعلّنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا[٢٨]

فالشاعر يخلص بإشارته إلى «برسفون» أسطورة يونانية تقول إن «بلوتو» سيد العالم السفلى - عالم الموتى - اختطف برسفون ابنة آلهة الخصب اليونانية فصارت تعيش معه هناك. وقد تغاضى الشاعر عن كثير من تفصيلات الأسطورة؛ لأن ما يعنيه منها هو أن برسفون - التي اختطفت في الأصل من عالم الأحياء - أصبحت تعايش الموتى، وذلك موقف فيه من المفارقة بقدر ما في موقف مواطني الشاعر حين قبلوا أن يعيشوا فوق جماجم موتاهم، وقد استغل هو الدلالة الرمزية في الموقف الأول وربطها بالموقف المعاصر مكتفيًا من هيكل الأسطورة بأبرز عناصره، وهي «برسفون» التي تثير فينا كلما ذكرت إحساسًا بالمفارقة التي تتولد من اقتران الحياة بالموت، والموتى بالأحياء، وهذه المفارقة تمثل الباعث الرئيسي الذي يحرك الأسطورة وهو أولا وآخرًا غاية الشاعر منها.

(٢٨) من ديوانه «المعبد الغريق» ص ٢٥ - ٢٦.

غير أن الإفـراط في استخدام الأسطورة شعـريًا واعتبارها مجـرد واجهة تعكس عمق ثقـافة الشاعـر وشمولها، قـد أدى - وكان لابد أن يؤدى - إلى مزالق فنيـة كان شعراؤنا أحرياء بالتنبه لها لو حل التـأثر الرشيد محل الاحتذاء المطلق. ومن هذه المزالق ما يتعلق بالبيئة الشعرية التي تستنبت فيها الأسطورة، فبعض شعرائنا يزج بها في العمل الشعري دون صلة عضوية تشـدها إليه، حتى لقد استساغ أحد الشـعراء - صلاح عبد الصـبور - أن يقـول على لسـان صبي صـغـير يتـحدث عن أبـيه «وأبى يثنى ذراعـه كهرقل»[٢٩]، غير ناظر فيما إذا كانت الصورة تحـتاج إلى مثل هذا التشبيه الأسطوري، وما إذا كان ممكنًا أن يرد على لسان صبي مصري صغير، فالمفروض - ما دام الشاعر قد اختار للقصيدة أن تدور على لسان شخصـية تعتبر معادلا لأفكاره وعواطفه - أن يوائم بين طبيعة هذه الشخصية وما تقوله، وأن يبغ بهذه المواءمة إلى مداها.

ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التي تتحملها الأسطورة، فنمو النزعة المادية في الحضارة الغربية، وافـتقارها إلى نمو مماثل في القيم الروحية، دفع بعض الشعراء الأوربيين - نعنى بالذات ت . س إليـوت وازرا باوند - إلى التركيز على الدلالة الرمزية في الأسطورة للإيحاء بـعقم هذه الحضارة وجفافـها، ولإشعار المتلقى بوحدة التراث الحـضاري على اختلاف مراحله الزمنية قـديمًا وحديثًا؛ إذ لم يتغير منه - فيما يرون - إلا الشكل.

وقد استعان عديد من شعرائنا بالنتائج النهائية التي وصل إليها هؤلاء الشعراء ولم يرجعـوا إلى المصادر التي اسـتقـوا منها، والتي يمكن أن تؤدى بهم إلـى نتائج مخـالفة، فـالأسطورة مادة غفـل مطروحة أمام الشـعراء، ولكل منهم أن يتـلقاها بإدراك جديد يوائم تجربته الذاتية والقومية، فـإذا كان «إليوت» قد انتهى في قصيدته الذائعة «الأرض الخـراب» إلى أن الحضارة العصـرية حضارة مجدبـة وفاسدة، وأن كوة الأمل الوحيدة هي في إطراح مشاكل الجسد والعودة إلى روحانية الكاثوليكية،

---

(٢٩) صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي ص ٥٦.

فليس معنى هذا أن يلتزم شعراؤنا - وقد التـزم بعضهم فعلا - بما وصل إليه؛ لأن الجو النفسي والحضارى في شـرقنا بعيـد عن أن ينسجم مع النقل الحـرفي لمشاكل الحضارة الغربيـة، «وهكذا صدمنا - على حد تعبير أحد الدارسين - ببـروميثيوس وسيـزيف وتموز وعشـتار ممسوخـين في معظم القصـائد العربيـة، حيث وضـعوا كلافتات لعـرض العضلات الثقافيـة بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بحنايا القصيدة»(٣٠).

وقريب من استنابط القيم الرمزية في الأسطورة محاولة الشعر العربي المعاصر الالتحام بالتراث القومي والعالمي، والاستمداد منه، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه، أو استغـلال بعض اصطلاحاته ونماذجه، شريطة أن يتم ذلك جميـعه بطريقة رمزية، بأن يشف النمـوذج أو الواقعة التراثية المقـتبسة عن مشـاعر وأفكار ذاتية أو إنسانية عامة.

وقد بدأ هذا على شكل جهود فردية نرى صورة منها في استخدام «بشر فارس» بعض إيماءات التراث الصوفي في الإشارة إلى ما وراء الحس من معـان لطيفة مبهمة، وقد ساعده على ذلك أن تجربته في اسـتبطان المحسوس تشبه في مثاليتهـا وما تقتضيه من مكابدة طبيعة التجربة الصوفية. وقصيدة «إلى فتاة»(٣١) نموذج لهذا المزج الفنى بين الجانبين، فهي محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة:

---

(٣٠) محيى الدين محـمد: الرموز عند بدر شاكر السياب - مـقال بمجلة المجلة - يوليو سنة ١٩٦٣م ص ٨٨، والرموز التي ذكـرناها مقتطـفة من قصـائد الشاعر العـراقي بدر شاكر السـياب - وهو أبرز من استـخدم الأسطورة من شعرائنا بكل مـا في هذا الاستخدام من حسنات ومساوىء - انـظر نماذج لإقحامه الأسطورة على العمل الشعرى في قـصيدتيه: «مرثية الآلهة» و «المومس العـمياء» (أنشودة المطر ص ٤١ - ٥٤، ص ١٩٧ وما بعدها) حيث يجعل من شخصيات أسطورية «كميدوز»، «وأوديب»، «ونرسيس» و «جوكست» و «أبولو» مجرد أطراف تشبيهـية أو بدائل مجازية للتعبير المباشر، وعلى كثـرة ما في القصيدتين من إشارات أسطورية فإن غالبيتها لا ترتبط عضويًا بالبناء الشعري.

(٣١) نشـرت القصـيدة في الكاتب المصـري - مـارس سنة ١٩٤٧م (مجلد ٥ عـدد ١٨) ص ٢٤٧ - وانظر له كذلك من نماذج استغلال إيماءات التراث الصـوفي - قصيدة «وحى» بالكاتب المصري - مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨) ص ٦٠١.

بصّـــرينـى يا «وُضــــوح» ثـروة الـقـطـب الخـطـيـــــر
أنـا في وهْـج الـفـــتــــوح يـقظ، لـكن حـــســـيـــر
خفّ بـي كـــشـف طـمـــوح وكـــبـــا فـــهم كـــســـيـــر
فَــسَـــرتْ فـــوحـــات روح في غـــيـــابات الضـــمـــيـــر
لمحـــات قــــد تبــــوح بخـــفـــيّـــات الأثـيـــر
وبـه جـــــودى بـالشــــروح يسّـــــرى أنس الـغــــريـر

فوضـوح – كمـا سبق أن أشرنا في مـكانه – رمز الروح الهاديـة إلى عالم المجردات المحـضة، و «القطب و «الفتـوح» و «الكشف» و «الأنس» رموز يسـتغل الشاعر ما فيها من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصـول، وعجـز عن الإدراك العقلي الـواضح لما من شأنه الغـموض، ومـا يكتفي فيه باللمحة العابرة عن الشرح والتـقرير. فالمصطلحات الصوفية المذكورة لا تعنى مدلولهـا الصوفي وحسب، بل تشير إلى مـجاهدة الشاعر بحـثًا عن المثال أو الحقـيقة المطلـقة التي ترتد إليهـا ظواهر الوجود، والتي يشـترك في طلبـها الفنان والصوفى، كل بطريقته الخاصة.

ثم تتحـول هذه المحاولات الفردية في التراث إلـى ظاهرة منهجية واعـية، تأثر فيها شعراؤنا المعاصرون بالآداب الأوروبية، وبخاصة شعر «ت . س إليوت» ونظريته في استغـلال الموروث أو التقاليد الـشعرية Traditions، فهذه التـقاليد أشبـه بلهيب متصل قد يبدو للمرء أنه خـبا بعض الوقت، ولكنه في الواقع يظل كامنًا لا مفقودًا، وهي تمارس توجيهًا غير منظور في الشاعر الحـديث، الذي يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف إليها، وفي هذا يقول إليوت: خيـر أجزاء القصيدة، بل وأكثرها تميزًا، تلك التي تؤكد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء خلودها في أقوى صورة»(٣٢)، وذلك –

(٣٢) من عبارات إليوت في «مقالات مختارة **Selected Essays**». انظر روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ٢٥.

فيمـا يرى - هو مفهوم الحـس التاريخى الذي ينبغي أن يتزود به الشـاعر، والذي لا يتضـمن إدراك مضى الماضى فحسـب، بل إدراك حاضره كذلك، فـهو حس بما وراء الزمن، وبالزمن، وبهما معًا متحدين(٣٣). وقد كان لهذه النظرة وأمثالها صدى عميق في الشعر العـربي المعاصر؛ إذ كشفت للشـعراء عن مصادر للرمز كـانت غائبة عنهم على الرغم من وجودها بين أيديهم، ووصلت حاضر الشعر بماضيه، ولم تقصر معنى التراث على المأثور من عـيون الشعر القـديم، بل فهمت التراث بمعناه الواسـع، فهو التراث الديـني الذي استمـد منه «بدر شاكـر السيـاب» بعض رموزه، وبخـاصة في قصيدته «مدينة السندباد» حيث تتردد على امتداد القصيدة رموز «كالعازر» و «حراء» و «البراق» و «المسيح» و «يهوذا» يستقيها الشـاعر من التراثين الإسلامي والمسيحي لتشير إلى مواقف وشـخصـيات معـاصرة(٣٤). ثم هو التراث الصـوفي الذي استـعار منه

(٣٣) انظر كذلك لمفـهوم الحس التاريخي عند إليوت، سـتانلى هايمن: النقد الأدبي ومدارسـه الحديثة جـ١ ص ١٤٢ - ١٤٤. وقد تأثر إليوت في هذه النظرية نوعًا من التأثر «بملارميه» - يقول إليوت على لسـان الشبح الذي يظهر في آخر «الرباعيات الأربع»: لقد كان الكلام موضع غايتنا، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجرة القبيلة ونحث العقل ليتبصر الماضى ويستشرف المستقبل»، فقوله «النمحص لهجة القبيلة» مترجم عن «مالارميـه»، اقتبسـه «إليوت» ليصور أن التـراث الشعري هو أغلى ممتلكات الشاعـر التي يجب أن يحافظ عليها. راجع: إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ص ٢٤.

(٣٤) ديوان أنشودة المطر ص ١٥٠ - ١٥٩ - وانظر له كذلك من نماذج استغلال التراث الديني قصيدتيه «العودة لجيكور» (ص ١٠٨ - ١١٥)، «المسيح بعد الصلب» (ص ١٤٥ - ١٤٩). وتبريز السـياب في استـغلال التراث الديني لا يمنع إفادة غيره منه - انظر مثلاً قول الشاعر «صلاح عبد الصبور» لصديقته:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير.

فإشارته إلى قميص يوسف الذي ارتد به إلى يعقوب البصر، وإلى معجزات عيسى التي تمثلت في إحياء الموتى وإبراء المرضى - هذه الإشارة المزدوجة توحى بعمق ورحابة إحساس الشاعر بتلك الصديقة، حتى إن أبسط ما تسخو به عليه - رسالة رقيقة مثلا - يوقظ من مـشاعره الراقدة، ويبعث فيها من دفق الحياة ما لا تستطيعه إلا معجزة - انظر ديوانه: الناس في بلادي ص ١٠٧.

«صلاح عبد الصبور» بعض نماذجه الرمزية وأنطقها بأفكاره ومشاعره تجاه الإنسان والحضارة الحديثة، وهو ما تؤكده نظرة إلى قصيدته «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، حيث تحس بأن أزمة «بشر» في افتقاره إلى اليقين وشعوره بعبثية الحياة وفساد الطبيعة البشرية، هي بعينها أزمة الشاعر أو المثقف العصرى جملة(٣٥). ولا ريب أن ما يخالج المتصوف من عزوف عن الواقع اليومي وانفصام عن موكب الحياة من حوله شبيه بما تحسه الذات الشاعرة من برم بنفسها وبالوجود، وهذا الشبه هو ما يجعل النماذج الصوفية أكثر طواعية في يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزية.

وأخيراً فإن التراث - حسبما فهمه ومارسه الشاعر العربي الحديث - هو التراث الشعبي كما يتمثل في حكايات السمر والتقاليد المحلية والنماذج الشعبية، وهو كالأسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعي وانعكاس له، وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش في وجدانها العام؛ إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتز له مشاعر الآخرين - ينادى «السياب» قريته جيكور:

ردّى إلىّ ضيعت من عمرى
أيام الهوى .. وركضى خلف أفراس
تعدو من القصص الريفى والسمر
ردى أبا زيد، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
إلا وما عاد. ردى السندباد وقد ألقته في جزر
يرتادها الرخّ ريح ذات أمراس(٣٦).

---

(٣٥) القصيدة من ديوانه «أحلام الفارس القديم» ص ١١٢ وما بعدها، وانظر له كذلك نموذجاً صوفياً آخر ذا دلالة رمزية، وهو الشيخ محيى الدين في قصيدته «رسالة إلى صديقة» (الناس في بلادي ص ١٠٤ - ١٠٥)، ويرمز به الشاعر إلى الأواصر الدينية التي تصله بالسماء، والتي يعتبر موت «الشيخ» نذيراً بانصرامها.

(٣٦) المعبد الغريق ص ١١١ - ١١٢.

فتحس أن التـراث الشعبي من خلال ذكريـات الشاعر يحيا ويتـحرك وتعدو أفراسه ويركض هو خلفها. ولقد يظـن أن هذه الذكريات لا تتجاوز ما هو مألوف من حنين الإنسان بطبيعته إلى الماضى، وأن النموذجين الشعبيين اللذين أشار إليهما الشاعر - أبا زيد والسندباد - ليـسا أكثر من تفصيل لمحـتوى القصص الريفى الذي كان يسمعه في أيامه الخوالى، ولكنك حين تقرأ قوله بعد ذلك مباشرة:

جـيكـور لى عظامـى، وانفـضى كـــفنى
عن طينـه، واغـــسلى بـالجـــدول الجـــارى
قلبـى الذي كـــان شـــبـــاكًـــا على الـنار

لا يخالجك ريب أن أبا زيد، الذي لم يعد بعد من غيبته، وأن السندباد الذي ألقت به الريح في جزر منسية، هما بعينهـما الشاعر وقد ألقى به المرض غريبًا عن داره، يقذفه مصح إلى مصح، ويرمى به بلد موحش إلـى آخر أشد وحشة، وحيدًا يعاني وطأة الألم الجسدى والذكريات معًا.

وللتراث بهذا الاعتبار جانبان، جانب الدلالة الحـقيقية التي يشير إليها ظاهر النص، وجـانب رمزي يشـف عنه ذلك النص إذا إليـه في ضوء عـلاقتـه ببـقيـة القصيدة، ثم في ضوء علاقته ببقيـة نتاج الشاعر، وأخيرًا في ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام(٣٧).

وقد كـانت نظرية التراث في مـجملهـا إغناء للرؤيا الشعـرية، ووصلاً حـيًا لحاضر الشاعر بماضيه، ولكن ذلك لا يـعنى التسليم بكل ما ترتب عليها من نتائج

(٣٧) انظر نماذج أخرى من استغلال «السياب» أيضًا للتراث الشعبي في قصيدتـه «مرثية جيكور» (أنشودة المطر ص ٩٣ وما بعدها) حيث يستعين ببعض التقاليد والأغنيات العـراقية المحلية، أما قصيدته «المومس العمياء» فتـردد في بعض مقاطعها (ص ٢١٥ - ٢١٨) أصـداء الأساطير والترانيم الشـعبية، ولكن استخـدامها لا يرقى - من الوجهة الفنية - إلى مستوى النموذج الذي نقلناه عنه آنفا.

في شعـرنا المعاصر، فاستغلال الموروث ينبـغي أن يخضع لما يخضع له استـغلال الأسطورة من مقاييس أولها: أن تكون ثمة علاقـة عضوية بينه وبين القصيدة، بأن تكون الحاجـة إليه نابعـة من داخل الموقف الشعـري ذاته كما لاحظنـا في النموذج السابق، حيث كان تذكر الشـاعر لنشأته الريفية الأولى مثيرًا طبـيعيًا لما يحف بهذه النشأة من أسمار وخـرافات استقطبتها إشـارته إلى أبي زيد والسندباد. وثانيها: أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثي، بأن لا يكون غريبًا عنه غـربة مطلقـة، حتى إذا مـا ألمح إليـه الشـاعـر أيقظ في وجدان المـتلقى هالة من الذكريات والمعانى المرتبطة به.

والذي حدث أن بعض شعـرائنا لم يحرص على مثل تلك العـلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولاً، ثم بين التراث والمتلقى ثانيًا، بقدر ما حرص على إثقال العمل الشعرى باستعارات واقتباسات رمزية يستمدها مباشرة من التراث الأوروبي، ومن الشعر الإنجليزي بصفة خاصـة، مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الاستـعارات الغريبـة، وجفاف إيحـاءاتها بالنسبـة له. وتستطيع أن تقـرأ المقطوعة الأولى من قـصيدة «للسـياب» بعنوان «مـن رؤيا فوكاى» لـترى أن عناية الشـاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانـت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففـيها يشير إلى إحدى شخصيـات مسرحية «العاصفة» «لشكسبيـر» ثم إلى بعض رموز قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت، وفـيها يقتبس كذلك بيـتًا من قصيدة للشاعـر الأسباني القتيل «فيديريكو جارثيا لوركا»، ثم يستعير من الشاعرة الإنجليزية «إيديث سيتوبل» بعض رموز قـصيدتها «ترنيمـة السرير **Lullaby**»، كما يقـتبس منها سبـعة أبيات كـاملة، ثم لا ينسى في النهـاية أن يختم هذه المقطوعـة بنحـو مما ختم به إليـوت قصيـدته المذكورة، حين يقرن - عنينا السيـاب - بعض الشخصيـات، والحضارات المندثرة بأخرى أحـدث منها ليوحى بفـساد الإنسان وزيف الحـضارة التي لم يتطور منها - حـسبما يرى - سـوى الظاهر، وأما الجوهر فـما زال كما كـان من قديم:

صراع من أجل المال والمادة وتضحية من أجملها بكل ما هو شريف من قيم الضمير والإنسانية(٣٨).

وهكذا تتحول القصيدة إلى حشد من الإشارات والرموز التي تكاد تكون مغلقة أمام الذاكرة العربية، مما حدا بالشاعر إلى أن يذيلها بهوامش مطولة وتقريرات نثرية تفسرها وتحدد مصادرها.

إن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج رغبة في التدليل على ثقافة الشاعر وإلمامه بالتيارات العصرية في الأدب والفن، بل أن يحسه الشاعر، ويؤمن به، بحيث يغدو جزءًا من صميم تجربته الشعرية، وعبيرًا من الماضي يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدري من أين مأتاه، وذلك ما يمكن تسميته «التفكير بالتراث»، وهو جانب وفق «إليوت» في استنباطه وممارسته على نحو ما يظهر في المقطوعة الثالثة من قصيدته «الأرض الخراب»(٣٩)، هذا على حين وقف شعراؤنا من نظريته عند دلالتها الحرفية، فحرموا أنفسهم حرية الحركة الذاتية داخل الإطار العام للنظرية.

---

(٣٨) موضوع القصيدة تصوير الآثار المروعة التي خلفتها القنبلة الذرية في هيروشيما أيام الحرب الثانية، أما المقطوعة الأولى منها - وهو محور حديثنا - فتحاول الإيحاء بتلك الحقيقة: إن المادة كانت غاية ضحى من أجلها الإنسان الأول، وهي كذلك مبعث ما يراق اليوم من دماء الضحايا الأبرياء، وفي الحالتين كان الإنسان هو الجاني والمجنى عليه معًا - أما ما نزعمه اليوم من تقدم حضاري فليس إلا ثوبًا خارجيًا تتقنع به النزعة العدوانية في الإنسان: سيان جنكيز وكونغاى، هابيل قابيل، وبابل كشنغهاى» - انظر هذه القصيدة في «أنشودة المطر» ص ٤٦ وما بعدها - وانظر نماذج أخرى من استغلال التراث الأوروبي في قصيدته (المومس العمياء) (ص ١٩٧ - ٢٢٧) حيث يستمد بعض رموزه من التراث اليوناني، ومن مسرحية فاوست للشاعر الألماني «جوته». أما قصيدته «الأسلحة والأطفال» فتستقى - فيما تستقى - من شكسبير: «روميو وجولييت» (ص ٢٢٥) وما كبث (ص ٢٧٥). وكذلك من «إيديث سيتويل» (ص ٢٢٦).

(٣٩) يقول إليوت في هذه المقطوعة: في ساعة الشفق البنفسجية، ساعة المساء والعودة المنهكة للمنزل، تلك التي يعود فيها الملاح من البحر إلى أهله تعود الكاتبة إلى منزلها في ميعاد الشاي، تزيل أواني إفطارها التي تركتها في الصباح، وتشعل موقدها وتعد طعامها من العلب. ومن خلال النافذة علقت ملابسها مدلاة في خطر لتجف وقد ألقت عليها لمساتها أشعة الشمس الغاربة». ففي جو المنزل الفوضوي لمحة رومانسية، وحديثه عن الشفق البنفسجي يذكرنا بأبيات «سافو» عن نجمة المساء، وعودة الملاح صدى لقصيدة=

وإذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه، باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيرًا، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان، وأبرز العوامل التي يحتك بها احتكاكًا مباشرًا. صحيح أن بعض تجارب شعرنا الحديث كان ميدانها الجانب اللاواعي في حياتنا النفسية الفردية والجماعية، غير أن هذا لم يحجب بصائر الشعراء عن رؤية الواقع الحي وتصوير انعكاساته الذاتية، وهذا جانب آخر من جوانب المفارقة بين الرمزية في مفهومها المذهبي، والرمزية كما تجلت في آثارنا الشعرية، فالأولى كانت نمطًا غيبيًا من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع وعرف في المقام الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقى في الفن[٤٠]، أما الثانية فلم تحصر غايتها في حقائق الوجود المجردة - باستثناء محاولات لبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى - ولم ترفض الواقع رفضًا مطلقًا، بل نظرت إليه على ضوء ما يوحيه من معان إنسانية ذاتية أو اجتماعية، فإذا كان الرمز بالنسبة للأولى رمزًا للذات في علاقتها بالمثال، فهو للثانية رمز للذات المنفعلة بما يحوطها من ظواهر مادية واجتماعية.

في ظل هذا التأويل الجديد لمفهوم الرمز الشعري يمكن النظر إلى بعض النماذج أو الموضوعات الشعرية المستمدة من الواقع الخارجي باعتبارها لوحات رمزية يخلطها الشاعر بنفسه حتى تنبض بالحياة والحركة، وتتحول من إطارها المادي الجامد إلى حيث تصبح شعورًا أو فكرة، وفي تلك الحالة قد يقنع المتلقى من القصيدة بظاهرها، فيحسبها إحدى التجارب الواقعية المحضة، وقد يتدرج في

= «ستيفنسون» «صلاة الأرواح **Requien**»، بينما يذكرنا ارتباط النافذة بالخطر بأبيات فيها الإشارة نفسها «الكيتس». وهكذا يرتكز الشاعر ارتكازًا غير صريح على أخلاط من التراث تسرى في شرايين القصيدة سريانًا غير مرئى، فتشعر أنه يفكر بالتراث وإن لم ينطق به - انظر إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه وتتذوقه ص ١٠٠ - ١٠١.

(٤٠) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.**

اكتشاف إيماءاتها الموحية، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، بل لقد يدرك منها ما لم يدركه صاحبها نفسه، «فالذى يضع العقدة الحسابية ليس - أي بالضرورة - من يضع لها الحل الأمثل»، كما يقول فاليرى(٤١).

وبهذا المقياس يمكن لمن ينظر في قصيدة للشاعر «أحمد عبد المعطى حجازى» بعنوان «سلة ليمون» أن يقف منها عند دلالتها الواقعية الضيقة، ولكنه لا يستطيع أن يصادر حرية غيره في اعتبارها صورة ترمز إلى الشاعر ذاته، فهو ريفى يتمى بمشاعره وذكرياته إلى القرية حتى بعد أن فارقها إلى المدينة، وحين تقع عينه على سلة ليمون في يد صبي محزون الصوت يستجدى نظرات المارة إلى بضاعته الكاسدة، يثور في وجدانه حنين كامن إلى بيئته الأولى، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة، بقلب فيه من هذا الليمون نضارته ونداه، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم، وليل لا ينام وطرقات قيعانها من نار، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة:

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه
من روعها
أي يد جاعت قطفتها هذا الفجر
حملتها في غبش الإصباح شوارع مختنقات مزدحمات

(٤١) كلمة فاليرى منقولة عن - أنطون كرم: الرمزية ص ٧٧.

أقدام لا تتوقف .. سيارات

تمشى بحريق البنزين

مسكين يا ليمون

لا أحد يشمك يا ليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون

والولد الأسمر يجرى لا يلحق بالسيارات

عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون(٤٢).

فالصورة في ظاهرها ترصد مشهدًا من مشاهد الحياة اليومية في المدينة، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لنتاج الشاعر، وربطها به، وملاحظة ما فيها من إشارات خاطفة إلى الريف والمدينة، وما يتخللها من تعاطف غير عادي بين الشاعر والليمون، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة، إلى مستوى آخر هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءًا من القرية حتى المدينة - في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف أو الاشفاق. وكلاهما - كذلك - هان في بيئته الجديدة حتى لم تعد له قيمة، فالأول يصلى هجير المدينة، ويفتقد فيها يدًا يمتد بالصداقة والود، والثاني تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه. وفي هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة وأن

(٤٢) القصيدة من ديوان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي المسمى: «مدينة بلا قلب». (منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٩م).

يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة، فـلا تدرى هل يتحدث عن الليمون حقيقة أو يتحدث عن نفسه[٤٣].



تلك خـلاصة موجـزة لمراحل تشكيل الرمـز الأدبي ومصـادره في الشعر الـعربي المعاصر، أومأنا فيها بخاصة إلى الطبيعة، واللاوعي الفردي، ثم بسطنا القول في اللاوعي الجماعي كما تجلى في الأسطورة والتراث، لعلمنا بمدى ما يمكن أن يقدماه للشاعر المعاصر من قيم رمزية لا تحتاج منه أكثر من ملاحظة ما فيهما من دوافع أساسية **motives** يمكن أن تشير إلى نظائر لها في الحياة الحديثة. ثم كان طبيعيًا بعد ذلك أن نعرض للعناصر الواقعية في بعض تجاربنا الشعرية وكيف أتيح استـغلال هذه العناصر في الإيحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر. ولئن كان الاهتـمام بالواقع على هذا النحو جديداً إذا ما قيس بحرص الرمـزيين على رد الواقع إلى الذات رداً مطلقًا، فإنه - على الأقل - ليس غـريبًا بالنسبة لبعض خلفاء الرمزية في الآداب الأوروبيـة الذين حاولوا أحيانًا ربط ذواتهم بقضايا العصر، وإن كان التفاتهم إلى هذه القضايا منصبًا بالدرجة الأولى على ما فيها من جوانب إنسانية، فحين كتب «ييتس» قصيدته «طيار أيرلدني يتنبأ بموته» كانت معالجته لهذا الموضوع العصـري نوعًا من الاهـتمام الإنسـاني المجرد بذلـك الطيار الذي سـيموت ويـعرف أنه سيموت، أما الطيران ذاته، وأما الطائرة باعتـبارها إحدى آيات التقدم الآلي، فليست لهما - فيما يرى - قيمة[٤٤].

(٤٣) انظر نموذجًا آخر للرموز المستمدة من الواقع والتي تحمل دلالة اجتـماعية - مثلما حمل النموذج السابق دلالة ذاتية خاصة - قصيدة الشاعر نفسه المسماة «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» (الآداب مايو سنة ١٩٥٧م ص ٤٠) وفيها يرمـز الفتى إلى الكادحين الذين لا يملكون إلا عواطفهم النقـية، أما الأميرة فتشـير إلى بقايا الطبقة المترفة في المجتمع ممن لا يزالون يعتقدون أن ثراء الإنسان مقياس مواهبه، ولكنهم يسترون هذه العقيدة المتخلفـة بشعارات سياسـية أو إنسانية ليس لهـا من التقدميـة إلا الشكل - انظر كذلك مقالاً لرجـاء النقاش بعنوان: «الرمز في الشـعر الجديد» (مـجلة الشهر - فـبراير سنة ١٩٥٩م ص ١٨ - ٢١، ١٠٦ - ١٠٨) ثم دراسة له في شعر أحمد حجازي بعنوان «مدينة بلا قلب، بين الشعر والحياة» (الآداب - فبراير سنة ١٩٥٩م) وكذلك مقالاً لمحيي الدين محمد بعنوان: «مدينة بلا قلب نوستالجيا عنيفة (الآداب - يونيو سنة ١٩٥٩م).

(٤٤) **Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 252.**

بقى أن نشير إلى ظاهرة غير هينة في بناء الرمز العربي، هي كثرة دوران رموز بعينها على أقلام بعض الشعراء دون كبير اختلاف في المواقف الشعرية التي تستخدم فيها، مع أن الرمز داخل القصيدة كالكائن العضوي يحيا وينمو ويتحرك، ويستمد قيمته من قدرته على العطاء التلقائى الحر غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة، فإذا كثر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد فقد يعتريه ما يعترى الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، فيضيق إيحاؤه بما ينتابه من ابتذال، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية .

«فالبلبل» بعذوبة صوته ورقة أنغامه، موائم كل المواءمة لكي يرمز إلى الشاعر الذي يخلق باللغة عالمًا من الإيقاع المركب المثير. ومن يطالع قصيدة «حسن كامل الصيرفي» المسماة «موت البلبل»(٤٥) لن يجد صعوبة في إدراك هذه المواءمة الموحية- ولكنه إذا قرأ بعد ذلك قصيدة لعمر أبي ريشة بعنوان «بلبل»(٤٦) رمزًا للمعنى ذاته، فسوف لا يصادف ما صادفه في الرمز الأول من تلقائية الإيحاء وعفويته؛ لأن الشاعر الأسبق قد كشف له عن جوهر العلاقة بين الرمز والمرموز وأحاطه بوجوهها المختلفة، فإذا أتيح له - فوق هذين - أن يقرأ قصيدة ثالثة «لسعيد عقل» بعنوان «موطن البلبل»(٤٧) - وهو هنا كذلك يرمز إلى الشاعر - فإن من العسير عليه أن يكتشف في ذلك الرمز بعدًا جديدًا ذا قيمة يضيفه إلى حصاده من الشاعرين الأولين، باستثناء بعض التفصيلات التي لا تطعن في أساس الفكرة، وهو أن الثلاثة جميعًا قد اتخذوا من البلبل رمزًا للشاعر، فانطفأ إشعاعه وأصبح بمثابة العملة تمحى معالمها وتفقد دلالتها بكثرة الاستعمال .

---

(٤٥) من ديوانه «الألحان الضائعة» ص ٧٣ - ٧٤.

(٤٦) من مجموعته الشعرية «مختارات» ص ٦٧ - ٦٩.

(٤٧) من ديوانه «رندلى» ص ١٦، ويلاحظ أن الشاعرين الأولين يشتركان في تصور البلبل وقد وقع في يد الصياد، أى يشتركان في الرمز وفى الموقف الذي يستخدم فيه الرمز. بينما يجعل «سعيد عقل» بلبله مهاجرًا من عينى الحبيبة، وإن كان ثلاثتهم يتفقون في مدلول الرمز ذاته.

(٢) الصورة الرمزية
فى الشعر العربى المعاصر

حين قال بودلير: «الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفيًا حقًا لطبيعته هو، ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق» [٤٨]، لم يكن بذلك يعبر عن رأى فردى وحسب، بل كان يصدر عن نزعة عامة لدى رواد المذهب الرمزى فى حرصهم على تأكيد جانبى الأصالة والذاتية فى الصورة الشعرية، وهو موقف تأثروا فيه بالفلسفة المثالية من ناحية، كما كان من ناحية أخرى رد فعل طبيعيًا للفلسفة الوضعية التى آمنت بالعلم، وأهملت الحياة العاطفية فى حياة الفرد، وردت إلى التفكير العقلى مكانته، ثم للنظرية البرناسية التى وقفت عند الصورة المرئية واللوحات التجسيمية الثابتة، وطمرت شخصية الشاعر تحت غلاف من الظواهر الموضوعية الجامدة [٤٩].

وقد سبق أن ألمحنا إلى هذا المستوى الذاتى فى الصورة الرمزية عند حديثنا عن الخيال الرمزى [٥٠]، وقد اتضح منه بخاصة أن الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من الإيحاء والتجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه analogy بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحى به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد

---

(٤٨) من كلمات بودلير نقلاً عن: د: محمد غنيمى هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين حقال بمجلة المجلة - أغسطس ١٩٥٩م ص ٧٩.

(٤٩) انظر التمهيد الذي صدرنا به هذا البحث.

(٥٠) انظر الخيال الرمزي - الفصل الثالث من الباب الأول.

فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسى، وفى ظل هذه الحقيقة قد ترتقى الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحائها إلى مشارف الرمز، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة، وهو ما رأينا طرفًا من نماذجه فيما يسمى بالاستعارة أو الكناية الرمزية allegory ، وهو كذلك ما أشار إليه «أوستن وارين» و«رينيه ويلك» حين قررا أن الصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية، ولكنها إذا استخدمت - عن وعى - بمستوييها الحقيقى وغير الحقيقى - أو الدلالى والرمزى - فإنها تصبح رمزًا، بل وقد تغدو جزءًا من نظام رمزى أو أسطورى (٥١).

وإذن فإن حديثنا هنا عن الصورة ليس بالضرورة حديثًا عن قسيم للرمز أو مقابل له، بل هو بالأحرى استقطاب لخصائص الرمزية كما تجلت فى صور الشعر العربى المعاصر، وهى خصائص قد يقنع الشاعر بتطبيقها فى الصورة الجزئية، أى فى العلاقات البسيطة بين مفردات التعبير وجمله، وحينذاك يقصر عمله عن مستوى الرمز باعتباره صورة مركبة، فليست الرمزية - كما سبق أن أشار ييتس - سمة للكلمات، بل ولا لعلاقة كلمة بأخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئى وإنما ينتجها الأسلوب الرمزى (٥٢).

أما حين تتخطى هذه الخصائص حدود العلاقات التعبيرية الجزئية لتشكل الأسلوب الرمزى أو الصورة المركبة، فإن الحديث عن الصورة آنذاك يصبح فى الوقت ذاته حديثًا عن الرمز، فهى الرمز وقد أصبح حقيقة فنية واقعة. وإذا كانت الفقرة السابقة من هذه الدراسة قد تركزت حول مصادر الرمز ومجالاته المختلفة، فإن من الطبيعى أن نعرض هنا للصورة الفنية للرمز فى شعرنا المعاصر وإلى أى مدى توفرت لها أدوات المذهب ووسائله الإيحائية.

---

(٥١) انظر: **Austin Warren & René wellek, Theory of Literature, P. 194.**

(٥٢) انظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ٢ ص ٩٧.

١ - والصورة الـرمزية - كمـا قدمنا - صـورة ذاتية، ولكنـها ليسـت ذاتية بالمعنى الذى يفـهمه ويمارسـه الرومانتيكيـون من معـالجة حالات الذات ونزعـاتها القريبة، بل هى ذاتيـة بالمعنى الفلسفى، أى من حيث هى نظرة مثـالية ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية، والتى يلجأ الشاعر فى الإيحاء بها إلى تراسل (٥٣) معطيات الحواس على اختلافها. فمن أبرز خصـائص الصورة الرمزية أنها لم تـقف عند تلك الحواجز الصفـيقة بين مجالات الحساسيـة، بل تركتها تتجاوب فى «وحدة مظلمة عميـقة، رحيبة كالليل وكالضوء» على حد تعبير «بودلير»، فما دام المقصود فى العمل الشعرى أن ينقل أثر التـجربة من نفس إلـى نفس، وما دام بعض المدركـات قـادرًا على أن ينقل الوقع الذاتى لمدرك آخر، فإن من الطبيعي أن يستعيـر الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى، إذا كان فى هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستـعصى على التـعبـير الدلالى من دقـائق النفس وأسرارها الكامنة، فـالنفس الإنسانية فى جـوهرها وحدة ترتد إليها وسائـل الإدراك على تعددها، وهى وحدة تلتقى بوحدة الوجـود، بحيث يمكن للأشياء - كما يقـول بودلير - أن تفكر خلال الشاعـر كما يفكر خـلالها، وذلك عندمـا تأخذه نشوة الأحـلام، فإذا بذاتيتـه قد امحت لتختلط بما يحوطه من جلال الطبيعة (٥٤).

ولا ريب أن شعـرنا الحديث قد أفـاد من هذه الوسيلة الرمـزية فى تركيب الصورة الشعرية. صحيح أن الشعر العربى فى أطوراه التاريخية لم يعدم من تلك الوسيلة نموذجًـا هنا وآخر هناك، وصحـيح كذلك أن طرفًا من هذه النمـاذج قد ورد على أقلام بعض المحافظين من شـعرائنا، حتى لنرى شاعرًا عريقًـا كالأستاذ

(٥٣) انظر قصيدة «تراسل» فى: Bowra, The Heritage of Symolism, P. 6.
وانظر كذلك عن الصورة الرمزية: د. محمـد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحـديث (ط٣) ص ٤٢٥ وما بعدها، الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٩٨ وما بعدها.

(٥٤) انظر: د. محمد مندور: في الميزان الجديد (ط ١) ص ٩٥ - ٩٦.

على الجارم يخلع على الأصوات ما هو من سمات الألوان، فيصف النبرة بالسواد فى قوله:

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى ... بالنبرة السوداء فى أناته(٥٥)

غير أن أمثال هذه النماذج كانت من القلة بحيث لم تتعد طور الفلذات الفردية فتصبح ظاهرة شعرية، فضلاً عن أن أصحابها كانوا ينساقون إليها بوحى البديهة، وليس عن إدراك فنى لأصولها ونتائجها فى العمل الشعرى، ومن هنا كان تأثيرها محدوداً.

ثم أن هذه الظاهرة لم تتجل فى شعرنا الحديث على نمط واحد، بل تعددت أشكالها وتفاوتت فى درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء ومدى تأثر كل منهم بالأسس العامة للمذهب، فهى بالنسبة لمن حاولها ممن أسميناهم بشعراء «رمزية التعبير» - وجلهم من شعراء جماعة أبولو - طريقة ثانوية فى الأداء: قد ترد فى صورة وتغيب عن صور عدة، جزئية: يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى إضافة مباشرة لا تنم عن تعقيد الرؤيا الشعرية أو شمولها. يخاطب الهمشرى نارنجته الذابلة قائلاً:

أصبحت بعدك فى انقباض موحش ... وكأننى منه مساء شتاء
تستشرف الأعطار فى آفاقها ... روحى إليك وراء كل فضاء
وترف فى دهليز كل أشعة ... قمراء أو ترنيمة بيضاء(٥٦)

فتحس أن الشاعر لم يصل بعد «بترنيمته البيضاء» إلى تلك اللغة الشعرية التى تقع فى متناول جميع الحواس كما يقول «رامبو»(٥٧)، لأن رؤياه بسيطة تحيل ما هو من

---

(٥٥) ديوان الجارم جـ١ (طبعة وزارة المعارف العمومية) ص ٥٨.

(٥٦) من قصيدة «النارنجة الذابلة» لمحمد عبد المعطى الهمشرى - انظر: محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٧ - ١١.

(٥٧) انظر فقرة «لرامبو» عن اختلاط الحواس في: Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 225.

خصائص الألوان إلى الأصوات إحالة مباشرة وسريعة، فهى رؤيا جزئية لا تتجاوز الصورة المفردة إلى الهيكل الصورى المركب، وقد قنع فيها الشاعر بأن يخلع على الترنيمة المسموعة صفة بصرية هى البياض، دون أن يمتد بالصورة أو يختط لها مجرى عميقًا يوحى بأنها ممتدة فى نفسه وليست مجرد خاطرة عابرة، بل إنك لو تخطيت هذه الأبيات القليلة التى اقتبسناها، فنظرت فى القصيدة نظرة شاملة لوجدت ما فيها من نماذج التراسل - على كثرتها - أمشاجًا موزعة، تخطف البصر بين الحين والآخر، ولا تشف عما يشف عنه التراسل - فى معناه المذهبى - من وحدة كلية.

وليست الجزئية كل خصائص التراسل الحسى فى شعرنا الحديث، فبالإضافة إلى ذلك لم تبلغ كثرة نماذجه درجة التصفية أو الامتزاج الكامل، بل وردت على سبيل التشبيه أو المقارنة التى يحتفظ فيها كل عنصر من عناصر الصورة بذاتيته واستقلاله، وقد يكون ذلك مع الحرص على أداة التشبيه - وهى بمثابة الحاجز الحصين بين طرفى الصورة - كقول «الصيرفى»:

وفاء ... ما أعذب هذا النداء
كأنه إشعاع نجم أضاء
على حيارى فى الصحراء ظماء (٥٨)

وقول محمود حسن إسماعيل:

بالأمس نزلتُ ببستان ... غرسته أكف الأزمان
الزهر به يبدو حولى ... كأنين فوق الأغصان
ويتمتم، لكن بأغان ... خلقت للطير وللظل
ولحامل قيثار مثلى ... يستوعب سر الأكوان

(٥٨) من قصيدة «وفاء» - ديوان «صدى ونور ودموع» ص ١٨٣.

أو مع التغاضى عنها كقوله فى «نهر النسيان»:

ونسيت النجوم وهى على الأفق نشيـــــد مبعثـــر الأوزان (٥٩)

فإضافـة ما هو من معطيات البـصر - وهو الضوء - إلى ما هو من مـعطيات السمع - وهو الـنداء - فى النموذج الأول، وإضافـة الأنين - وهو مسـموع - إلى الزهر - وهو موضوع لحاستى الشم والبصر - فى النموذج الثانى، ثم تصور النجوم - وهى بعض المدركات البصرية - على أنها نشيـد مبعثر الأوزان تلتقطه الأذن، هذه الصور الثلاث مبنية على التـراسل الحسى، ولكنه تراسل لا يصل إلى حد الامتزاج، لأنه يقوم أساسًـا على التشبيه الظاهر أو الخـفى، والتشبيه لا يـعنى التوافق التام بين الطرفين، بل يعنى تماثلهما فى بعض الجوانب واختلافهما فى بعضها، وهو يشى فى الوقت ذاته بأن ما بين عنصرى الصـورة من تراسل، إنما هو تراسل شكلى لا يحقق تلك الوحدة التى أرادها «ييتس» بين معطيات الحواس المختلفـة، بحيث تصبح جميعًا صوتًا واحدًا، ولونًا واحدًا، وشكلا واحدًا، وتثير انفـعالا واحدًا يصدر عن مثيرات عديدة متميزة، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد (٦٠).

يمكن القـول إذن بأن أثر التـراسل الحسى فى تشكيل صـور الشـعر العـربى المعاصر، تجلى فى التعـبير الجزئى أكثر مما تجلى فى التصـوير ذاته، وأنه يفتقد تلك الرؤيا الشاملة التى ينهار عندها ما بين المدركات من حواجـز طبيعية، والتى تختلط فيـها الحواس اخـتلاطًا مركـبًا، وهو أمر لم يتـوفر إلا لبعض شـعرائنا ممن تأثروا بالنظرية الرمزية تأثرًا عـميقًا، وحتى هؤلاء لم يحـرصوا بصفة دائمة على تصـفية الصورة، وإن وفقوا أحيانًا فى بنائها على التراسل المركب، تستخدم فيه الحواس أو بعضها على سبيل التبادل - يقول سعيد عقل عن «المجدلية»:

---

(٥٩) النموذجـان من ديوانه «أين المفر» ص ٦٦، ١٦٤ - انظر كـذلك من نماذج التراسل التـشبيـهى صفـحات ١٠٣، ١١٨ من ديوانه «أغانى الكوخ».

(٦٠) Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 267.

وتعـــــرّى خــــدان عـن شـــفـق رحب بهـىّ السـنا، نقـىّ التنـاجى
فى مـدى سجــعـة اليـمـام تتـــاليـه المغـالى، وفى مـــدى الابتـهـاج
أى بوح من عـــاشق لم يرجّــعـه، وأى ارتعـــاشـة واخـــتـلاج ! (٦١)

فهـو يبدأ من مدرك بصرى هو لون الخـدين الذى يشبه ضـوء الشفق، وهو يحس إزاء هذا اللون الشـفقى يمثل ما يحـسه ازاء الصوت العـذب من صفاء غـير محدود، ولأنه يدرك أن وصف هـذا الإحساس بطريق التقرير المبـاشر لا ينقل كل أبعــاده، ولأنه يؤمن كذلك بوحـدة الأثر النفسى، وإن تعـددت وسائله، لم يـجد غضاضة فى أن يضيف إلى اللون ما هو من خصائص المسموعات، وأن يخلع على شفق الخدين ما فى النجوى من نقـاء، ولكنه يحس مرة أخرى بأنه لم يوح بكل ما أراد الإيحاء به، لأن النجوى إن أشعرت بالنقاء فإن مداها محدود، ومن ثم يضيف بعداً آخـر إلى أبعاد الصورة حين يسقط عـلى لون الخدين ما فى سجع اليـمام من تتال لا ينقطع، ففى كليهما بوح، وفى كليهـما رحابة وامتداد، ولا ريب أن تنمية الشاعـر للصورة على هذا النحو، وتعـقبه لأوجه العـلاقة الخفيـة بين معطيين من مجالين حسيين مختلفين، آية على فرط إحساسه بوحدة الوقع النفسى في الحالتين، وهو ما يضفى على الصورة جواً تجريديًا غامضًا.

ويقول فى القصيدة ذاتها عن المسيح:

مبـــدع قالـت الجديــد يـداه ينثـــر الياسمين فى الكلمـــات

فتدرك لأول وهلـة غرابة تشكيل الصورة، وهى غرابة لا ترجع إلى تـعميق الرؤيا الشعرية والامتداد بها، قدر ما ترجع إلى جدة العلاقات بين طرفى التراسل، فقد كثر وصف الصوت بما هو من خصـائص المبصرات، ولكن قليلاً ما تجد صورة يسند فيها القول إلى اليدين، فـضلاً عن أن الشطر الثانى من البيت يوقظ وحده في

(٦١) المجدلية (ط ٢) ص ٤٤ - ٤٥.

المتلقى أربع حواس معًـا، فنثر الياسمين خاصة من خصـائص اللمس، والياسمين نفسه بما يحمله من رائحة طيبة موضوع لحاسة الشم، ثم هو من حيث لونه الناصع البياض مدرك بصرى، أما الكلمات فمـوضوع سمعى، وإقامة التراسل بين الحواس الأربع يوحى بأن لكلمات المسـيح فى وجدان الشاعـر وقع الطيب، وعذرية اللون الأبيض وصفائه، وقيمة المادة التى يمكن تناولها ونثرها كما ينثر الياسمين (٦٢).

وللألوان فى نظرية التراسل أهمية خاصة سلفت الإشارة إليها خلال الحديث عن نظرية «الحروف الملونة» عند «رامـبو»، وفيها يربط كل صوت مـتحرك vowel بلون مـعين ونوع محـدد من الإحسـاسات، وهـو ربط فردى مـحض، فلكل منا مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما، وقليلاً مـا تتشابه هذه الذكريات والمشاعر، غير أن هذا لا ينفى أن لبعض الألوان وقعًا خاصًا نابعًا مما تقترن به فى عالم الواقع من عناصـر وأشكال، «وليس غـريبًـا والحـالة هذه - والمتـحـدث جـويو - أن يلبس الراقصون الذين كانوا ينشدون الإلياذة ثيابًا حمراء تذكر بالمعارك الدامية التى يصفها الشاعر فى حين أن الذين كانوا يتشدون الأوديسة كانوا يرتدون أقمصة زرقاء، وهو لون هادئ، إشارة إلى الـبحر الذى ضلت فـيه سـفينة «أوليس» مدة طـويلة، وقد لاحظ «فشنر» أنـنا لا نستطيع أن نتـصور مفـستو فـيليس، هذا الشيطان الجـهنمى مرتديًا ثيابًا زرقاء من لون السماء، ولا أن نتصـور راعيًا ممن تصورهم قصائد الرعاة مرتديًا مـعطفًا أحمر. إن بين الإدراكـات البصرية والأفكار انسجـامًا خفيًـا يدركه الشعراء، ويراعـونه فى كل ما ينظمون» (٦٣). تأمل كيف تتعدد ألوان الأصداء فى إحدى قصائد «السياب» بتعدد المعانى النفسية التى تشير إليها:

---

(٦٢) النموذج من المصدر السابق، وانظر للشاعر نموذجًا آخر من القصـيدة نفسها (ص ٧٧ - ٧٨) حيث يستعير للصوت والضوء ما هو من صفات السوائل: هينمات النسيم، رقرقة الأضواء، مـفوحة على الكائنات.

(٦٣) ج . م . جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصـرة - ترجمة سامى الدوربى - دار الفكر العربي - مصر، ص ٦٥.

هذى خطا الأحيـاء بين الحقـول
فى جـانب القـبـر الذى نحن فيـه
أصـداؤها الخضـراء
تـنـهـل فـى دارى
أوراق أزهـار
من عـالم الشـمس الذى نشـتهـيه
أصـداؤها البيـضـاء
يصـدعن من حـولى جليـد الهـواء
أصـداؤها الحـمـراء
تـنـهـل فـى دارى
شـلال أنـوار
فـالنـور فى شـبـاك دارى دمـاء (٦٤)

والأبيات من قصيدة بعنوان «رسالة من مقبرة» يوجه فيها الشاعر حديثه إلى مجاهدى الجزائر قبل الاستقلال، والمقبرة التى يعنيها هى الوطن العراقى الذى كان يعانى - قبل الثورة - وطأة المستبد وضغطه على الحرية، والذى كان الشاعر فيه يكابد ما يكابده الموتى من ظلام ومحاصرة، وتبلغه أصداء ثورة الجزائر فيرى فيها بشير الخلاص، ليس للجزائر وحدها بل للعراق كذلك، فهى أصداء خضراء تسرى منها الحياة فى أوصال الوطن العربى كله، كما يسرى النماء فى شرايين الزهر، وهى أصداء بيضاء يعلو فيها صوت الإيمان بقيمة الإنسان، ويصدع فيها الحق

(٦٤) أنشودة المطر ص: ٨٠ - ٨١.

السليب جدار العبودية، ثم هى أصداء حمراء تمتزج فيها أنوار الحرية الهادرة بدماء الضحايا، وهكذا تتعاقب الألوان بتعاقب الحالات أو المعانى النفسية التى يحسها الشاعر، ويبتعث كل منها هالة من الارتباطات والظلال الناشئة من اقترانه فى الواقع بموضوع معين، كاقتران الخضرة بالأزهار، واقتران اللون الأحمر بمنظر الدم وما يثيره من إحساسات عنيفة (٦٥).

ولعله قد وضح من هذا التحليل المقارن لنظرية التراسل فى جانبيها المذهبى والتطبيقى، أن شعراءنا إن أفادوا منها فيما يخص التعبير والصورة الجزئية فإنهم لم يلتزموا بأصولها فى الفلسفة الجمالية للمذهب، فالتراسل الحسى - فى مفهومه المذهبى - ليس إلا انعكاسًا لمبدأ رمزى أكثر شمولاً، هو النظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها، والخيال هو الذى يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية، ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية (٦٦)، هذا على حين قنع شعراؤنا من الفكرة بنتائجها وأسرف بعضهم على نفسه وفنه فأثقل القصيدة العربية بأنماط من التراسل الشكلى، دون وعى دقيق بفلسفة النظرية، وبلا اقتناع حقيقي بمضمون ما يقدمه، أو حرص على مواءمته للبناء الكلي في القصيدة، وقد أدى هذا الإسراف بدوره إلى إسراف مضاد من جانب بعض المحافظين من شعرائنا الذين رفضوا رفضًا مطلقًا مثل هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية وسخروا منه، «ومن الواضح - كما يقول الدكتور محمد مندور - أن مثل هذا النقل أو التبادل - يقصد تبادل الحواس - لا يجوز أن يرفض كلية، كما لا يجوز بالبداهة أن نقبله كله. والمقياس فى الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه، وهذا الهدف هو نقل الأثر من الشاعر أو الأديب إلى القراء»، والمهم «ألا يفتعل الشعراء مثل هذه التعابير لمجرد الرغبة فى التجديد، فالشعر، والأدب عامة، أساسه المكين هو صدق التجربة، والإخلاص فى تبين أثرها فى نفس الأديب أو الشاعر،

---

(٦٥) انظر نموذجًا آخر لاستيحاء الألوان - قصيدة للشاعر ذاته بعنوان «غارسيا لوركا»، أنشودة المطر ص ٢٧ - ٢٨.

(٦٦) انظر الفصل الثانى من الباب الأول في هذه الدراسة.

ثم الإخلاص فى التماس أنجح الوسائل فى نـقل هذا الأثر إلى نفوس الغير، وبهذا يتميز الرمز عن اللغز، بل ويتميز أيضًا عن الهذيان والكذب» (٦٧).

٢ - وبتراسل معطيات الحواس فى الصورة الـشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التى تربط بين عناصر الواقع لتـحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعـر، وهنا تتجلى خاصـة أخرى من خصـائص الصورة الرمزية، فـهى صورة تجريدية، أو هى كما يقول صلاح لبكى «حالة نفـسية حقيقية» (٦٨)، وهى تبدأ من الواقع وتستمد منه، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته، التى تعتبر فى تلك الحالة بمثابة المواد الغـفل، يقوم الشاعر بتنظيمها فـى علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكـيه، وهى علاقات ذاتيـة محضة، تنتقـل فيها الأشيـاء من إطاريها الزمانى والمـكانى فيمـا يشبـه الحلم، وتختلط اخـتلاطًا غـير خاضع لمنطـق العالم الخارجى، ولكنه مشـروط بمنطق النفس، إن كان للحالات النفسـية منطق. «فليس من الضرورى - كما تقول إليـزابيث درو - أن ترتبط الصورة ارتباطًا منطقيًا، وإنما توجه بقـوة الحدس إلى عـواطف القارئ وأحسـاسيسـه، ويجب أن تثيـر فى عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدى إلى الأفكار التى تكمن وراء الألفاظ (٦٩)».

فالصـورة الرمزية واقعيـة بحسب أصلها، ولكنهـا غير واقـعية فى علاقـاتها وتشكلها الفنـى، وهى تركيبة عـقلية تنتمـى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكـثر من انتمائها إلى عـالم المادة، ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيـان أن الشاعر يعبث فى

(٦٧) من كلمات للدكتـور محمد مندور في مقـام الرد على الأستاذ «عزيز أباظة» الذي حمل في مـقدمة ديوان «أصداء الحرية» «لعبد الله شمس الدين» على المجاز الرمـزى والتعبيرات المماثلة «للأنين المشنوق» و «الحزن الراقص» «والصمت المقـمر» وما يدور مدارها - انظـر: محاضرات في الشـعر المصرى بعد شـوقى الحلقة الثالثة ص ٢٠ - ٢٣.

(٦٨) صلاح لبكي: لبنان الشاعـر ص ٣٥، وانظر كذلك في تجريدية الصورة الرمزية د. محـمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٥ - ٤٣٠.

(٦٩) إليزابيث درو: الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٨.

صوره بالطبيـعة وبالأشياء الواقعيـة، والواقع أنه لا عبث هناك، إذ ليس ضروريًا أن يكون عالم الفكرة مطابـقًا لعالم الواقع، أو أن يكون الذاتي تكرارًا للمـوضوعى بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيـته الخاصة، ولكنها واقعية جديدة لا نعـتد فيها بالمادى والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق فى النفس [٧٠]. وفى تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة مـحكومة بالموضوع أو الموقف الخارجى بل بوجدان الشاعـر الذى يحتل فيه كل شيء مكانه، ولقد تبـدو قصيـدة «كالمقبرة البـحرية» «لفاليـرى»، أو «بين أطفال المدرسة» «لييتس» وكأنها تعالج موضوعًا خـارجيًا هو المقبرة المحاذية للبحر أو حجرة الدرس، ولكن هذين فى الحقيـقة لا يريان إلا من خلال ذات الشاعر وفى إحـساسه [٧١]، وبالمثل قد يتوقع من شاعـر «كالسياب» حين يقف عند موضوع مثـير كالدمار الذى أحدثـه القنبلة الذرية فى هيـروشيمـا، أن يصور الآثار الحـسية لتـلك المأساة الإنسانية، ولكنه على العكس من ذلك يركز جهـده فى الإيحاء بآثارها النفسية، ولا يستبقى من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية، التى يعيد صياغتها فى إطار من الأوهام والهلاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ولكنه يديرها على لسان مريض فى مستشفى الصليب الأحمر فى «هيروشيـما» مصاب بالزهرى الذى افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجـود لها، ولكنه - من خلال أوهامه ودون وعى منه - يصور جانبًا مما حدث فى المدينة حين ألقيت عليها القنبلة:

مـاذا تريد العيـون السود ؟ إن لهـا ... مـا لست أنسـاه منهـا حين أنسـاها
ما بالهـن استعـضن «البوم» أوعـية ... عن أوجه الغيد .. حتى ضاع معناها ؟
أين المناقـيـر من لُعس مـراشـفـهـا ... ربى ؟ وأين ابتـسـام كان يغـشـاها

---

(٧٠) راجع ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن تجريد الصـورة الفنية، وفيه يستلهم - بطريقة غير مباشرة - كثيرًا من أفكار الرمـزيين في تكوين الصورة الشعرية - التفسير النفـسي للأدب - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦٣م ص ٦٦ وما بعدها.

(٧١) انظر عن القصيدتين: **Bowra. The Heritage of Symbolism, P. 227.**

من هذه الخـربة الظلمـاء مـحـدقـة | بى أعين البـوم من أجداث مـوتاها ؟
قفراء من غيـر ثكلى، شف مئزرها | عن وهج فانوسـها الكابى وأخـفاها
تسعى كـما اصصاد فى ليل يراعـته | طفل، وطارت وقـد ألوى جناحـاها
مـحنيـة، تتـقـرّى كل شـاهدة | من كل قـبـر، كمـا لو كـان طفـلاها
فى كل قـبـر يذوقـان الردى: دية | عـمن يـؤاوى وعن أحـيـاء دنـيـاها
نادتهـما، فـانبرى يزقُـو لصيـحتـها | -من حيث ردى الصـدى - بوم وناداها:
«أمـاه إنا هنا، ريح بنـا عـصـفت | لم ندر أين انتـهـينا بعـد لـقـيـاها»
وانشق من خلفـهـا قـبـر ليبلعـهـا | واحـتـازها، واشـرأبت مـنه كـفـاها
يخـتض فانوسـها التّـمتـام بينهمـا | والريح خـرسـاء تعبى، غـيـر «ها ها ها» (٧٢)

وقد آثرنا أن ننقل الصورة بكاملها، لأنـها تكشف بوضوح عن جانب فى بناء القصيدة العـربية أفاد فيه شعراؤنا من النظرية الرمزية، إمـا عن طريق التأثر المباشر، ويتجلى هذا بخاصة فى كثير من الصور الشـعرية عند سعيد عقل وبشر فارس، وإما عن طريق التأثر بـبـعض امتدادات المذهب فى التـيارات الأدبية اللاحـقة كالسـريالية "surrealism" التى رأت أنه للوصول إلى ما فوق المواقع "superreal" لابد من إبطال عمل الوعى، والتى يعتبر «رامبو» - فيـما يخص هذا الجانب - جدًا شرعيًا لها، إذ كان أول من أشار إلى أهمية فوضى الحواس واختلاطها للوصول إلى المجهول (٧٣).

ومع أن الصورة السابقة لا تحمل هذا الطابع الغيبى الذى يسم كثيرًا من النتاج الرمزى - إذ تتناول موضـوعًا عصريًا - فإنها تسـتخدم بعض وسائله، ففيـها يبدو واضحًـا اعتماد الشـاعر على تداعي المبـصرات الوهمية بدلاً مـن الترتيب المنطقى لعناصر الصورة، وفيها كذلك يستـعيض عن الرصد الخارجى لآثار المأساة بتحسس

(٧٢) من قصيدة «من رؤيا فوكاى» - ديوان «أنشودة المطر» ص ٥٢ - ٥٣.

(٧٣) انظر لأثر «رامبو» في السريالية:

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 94.

وقعها فى ذاته، فلا يبقى من تلك الآثار إلا على ماله أهمية خاصة فى إثارة مكامن الفزع والرهبة فى نفس المتلقى، وإشعاره بعمق الدمار الذى خلفته تلك المأساة، كالخربة الظلماء، والقفر، والثكلى، والقبر، والردى، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات فى نمط جديد من العلاقات النفسية، «فالعيون السود» التى كانت تطالعه فى أوجه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الحرب، ولكن الذى تغير هو الإطار المكانى الذى أضحى يراها فيه فقد أصبحت تسكن رءوس البوم بدلاً من وجوه الحسان، ومع أن «البوم» - فيما نألفه - ذو مدلول واقعى محدد، فإن وضعه الجديد داخل الصورة خلع عليه دلالة رمزية أخرى، فهو المعادل النفسى لنذر الموت ووسائل الدمار التى صنعت الحادثة، والتى تركت العامر خرابًا قفرًا إلا من أم ثكلى - هى نموذج لآلاف الأمهات أو هى الإنسانية بأسرها - تسعى وراء أطفالها الموتى، وحتى الصور التى يرسمها الشاعر لهذه الثكلى تصطبغ بجو وهمى يتجاوز ما هو معهود فى الواقع، فهى فى جوف الليل تنحنى على شواهد القبور تتقراها، حتى إذا أعياها الجهد نادت أبناءها، فكان صوت البوم رجع الصدى، بينما ينشق من خلفها قبر جديد، يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين بينهما فانوس حائر النور، على حين تقهقه الرياح ساخرة من تلك المأساة - أو المهزلة الإنسانية (٧٤).

على أن تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع، وما يبدو أحيانًا من اعتمادها على تداعى الرؤى والمدركات البصرية، لا يعنى انفلاتها الكامل من سيطرة الوعى، فالواقع أنها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفى مرده إلى ذات الشاعر، وهو تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدى وظيفتها الإيحائية. أما التداعى فيها فظاهرى، وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية، ولأن المتلقى لا يطالع من القصيدة إلا

---

(٧٤) انظر نموذجًا آخر لتجاوز الصورة حدود الرصد الواقعى قصيدة «رؤيا في عام ١٩٥٦م» للشاعر ذاته (أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها) ففي صورها ما في الرؤيا من تداع ظاهرى وحدته ذات الشاعر.

وجهها الأخير، فإنه قد يقع تحت سيطرة الاعتقاد بأن ما يطالعه ليس إلا إفرازًا تلقائيًّا لذهن مضطرب، ولكنه بعد أناة ومعاودة يكتشف ما تكنه القصيدة من إيحاءات مستترة، فلكل كلمة وظيفتها، ولكل بيت قوته الأدائية. تأمل هذه الصورة «لعمر أبى ريشة» من قصيدة بعنوان «شطآن بلادي»:

رمل وصخور
ومطاف نسور
ومواكب أخيلة تهمى   من كوة عالمها المسحور
وحمائم بيض في اليم   مدت أجنحة للنجم
ووراء سراها في الديجور
ذيل من نور(٧٥)

فبرغم أنها لا تتدرج تدرجًا منطقيًّا فإن كل عنصر فيها قد اختير عن قصد ليوائم غيره من العناصر، ولتثير جميعًا في نفس المتلقى شعورًا واحدًا شبيهًا بذلك الذى يحسه الشاعر، «فالرمل» يدفع إلى الذهن بذكريات الصحراء العربية وبطولاتها الأولى، وإيحاؤه ينسجم مع ما تثيره «الصخور» و «مطاف النسور» من إشعاعات مماثلة، فالنسور رمز القوة، أما «مواكب الأخيلة»، «والعالم المسحور» فتخلق جوًا أثيريًّا غامضًا تمتزج فيه أمجاد الماضى بالخيال، كما أن الحمائم البيض - وبها شبه من أشرعة السفن - توحى بفضل الحضارة العربية وعمق تأثيرها الإنسانى، وهو ما تشف عنه أجنحتها الممتدة وذيولها النورانية، وهكذا تتناثر جزئيات الصورة من حيث الظاهر، ولكنها تخضع لتجريب دقيق يتحسس فيه الشاعر كل لفظة ومدى تجاوبها مع غيرها للإيحاء بالشعور المراد إثارته.

---

(٧٥) عمر أبو ريشة: مختارات ص٨١.

وقد تخفى إيماءات الصورة الرمزية، فلا تبوح بمكنونها إلا بعد مراجعة، وقد تحتاج فوق ذلك إلى وعي المتلقى وعيًا جمليًا بنتاج الشاعر وفلسفته الفنية، بحيث يمكنه أن يضع تلك الصورة في داخل إطارها العام من شعر الشاعر، وأن يقرنها به وينظر إليها على ضوئه، فنتاج الشاعر يفسر بعضه بعضًا - يقول «سعيد عقل» من قصيدة بعنون «القمر»:

مِنْ رَوابينا القمر جاءه أم لا، خبر؟
جايَلَتْه رِندَلَى ودُمَى الحسن الأخر
طال ما فاجأنه حافيا فوق الزهر
مزقت مَن ثوبه نزوات لا تذر
هُم؟ ما هُمّ، ومن غز لنا يكسى القمر

فتعجب كيف يكون القمر من روابينا، وكيف تجايله دمى الحسن، ثم كيف يتمزق ثوب هذا الكوكب وتخفى قدماه فوق الزهر، ولكنك إذا علمت أن من الموضوعات المفضلة لدى الشعراء الرمزيين أن يتحدثوا عن الشاعر وتجاربه في الخلق الفني، وإذا وقفت على فلسفة شاعرنا نفسه في النظر إلى الجمال باعتباره حقيقة يجهد في صنعها المبدع وتتجلى أوضح ما تتجلى في الشكل، وأن الجمال الذي يصوغه النحات بقوة الأزميل هو - لهذا السبب - النموذج الأمثل للجمال - إذا نظرت إلى الصورة من هذه الزوايا أمكنك أن تكتشف ذلك الإطار النفسي والفكري الذي ينتظم عناصرها الموزعة، فالقمر هو الشاعر، وهو ينتمى إلى ربى الإحساس الإنساني وليس إلى ربى «الأولمب» كما تصور الأقدمون، وهو يحاور عرائس أحلامه الشعرية - وهي جميلة كالدمى - وتحاوره، حتى تنبثق في خاطره انبثاقًا يشبه المفاجأة، وما هو بمفاجأة؛ لأنه نتيجة مكابدة لا واعية يعانيها الشاعر باستبطان ذاته، وتمزيق ما يسترها من أغلفة الحس، وانتزاع ما تكنه من أزهار المشاعر

والنزوات، وإعادة صياغتها - أو غزلها - في نسيج شعري يخفي مصادرها الباطنة، ويهب حقيقة الشاعر مظهرها الفني(٧٦).

٣- وحدة الصورة الرمزية إذن وحدة نفسية، وهي تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجًا برهانيًا.

والمقياس الأول لنجاحها في أداء هذه الغاية هو تآزر العناصر المشار إليها تآزرًا إيحائيًا، بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخًا شعوريًا واحدًا، وفي تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشيء في ذاته، بل بوقعه أو بشذاه النفسى aroma(٧٧)، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق ومن يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معًا. فليست الصورة الرمزية - كما حسب بعضهم - بقعًا بصرية متناثرة، وإنما هي وعي بالتجربة الشعرية، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة. وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة «كأنشودة المطر» لبدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث - رغم اختلافها - من مجال حسى واحد، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة، حين تطرح ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر: رمز الخصوبة والنماء، وقد استغل «السياب» حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة، بل مجالها الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد، يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبنى ويبدع، ذلك هو قانون الوجود الخالد الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة، والذي لا يشذ عنه الإنسان:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

(٧٦) انظر هذه القصيدة في ديوان الشاعر: رندلى ص ٨٧ - ٨٨ ثم انظر حديثًا عن فلسفة الشاعر الفنية في الفصل السابق، وكذلك تعقيبًا على هذه القصيدة للأستاذ «أنطون كرم» - الرمزية ص ١٦٩ - ١٧٠.

(٧٧) ذلك ما يقوله باورا عن «مالارميه» - انظر: The Heritage of Symbolism, P. 10.

عـــيناك حين تـبـســـمــــان تورق الـكروم
وترقص الأضــواء .. كـالأقـمـار فـي نهـر
يرجّــه المجـداف وهْنًا ســاعــةالســحــر
كــأنما تـنبض في غـــوريهـــمــا الـنجـوم
وتغــرقـان في ضـبـــاب من أسى شـفــيف
كـالـبـحـر سـرح اليـديـن فـوقـه المـسـاء،
دفء الشــتـاء فـيــه وارتعـاشـة الخــريف،
والموت، والميــلاد، والظـلام، والضــيـــاء
فـتــسـتـفــيق ملء روحى، رعـشـــة البكاء
ونشــوة وحـــشــيـــة تعـــانق الـســمـــاء
كنشـــوة الطفل إذا خـــاف مـن القــمـــر!
كـأن أقـواس الـســحـاب تشـرب الـغـيـوم
وقـطرة فــــــقطـرة تـذوب فـي المطـر..
وكــركــر الأطـفـــال في عـــرائـس الكروم
ودغـدغت صمت العـصافيـر على الشجـر
أنـــشـــــــــــــــــودة المـطـــر[(٧٨)].

فكثرة عناصر الصـورة في هذا النموذج - رغم ذاتية ما بينهـا من علاقات - ترجع إلى منبع حسي واحد، هو لحظة التحول التي تعتـري الطبيعة، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحـيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف

(٧٨) ديوان أنشودة المطر ص ١٦٠ وما بعدها.

والشتاء، والموت والميلاد، والضياء والظلام، ووحشة الصمت وزقزقات العصافير، وهي عناصر موائمة تمامًا للتجربة الكلية في القصيدة، قادرة على الإيحاء بالمخاض العربي المرتقب.

وقد أخذ بعضهم[79] على المطلع السابق تقليديته ومحاكاته للمطالع الغزلية التي استخدمها الشعراء القدامى، كما لاحظ اختلافه عن بقية القصيدة، «فالسحر هنا - كما يقول - نقلة جمالية تحيل صورة العينين في الخيال إلى إبداع غابتي نخيل غارقتين في ظل شفقى مستحيل»، والواقع أن النظرة الوهلية قد لا ترى في ذلك المطلع صلة عضوية تربطه بهيكل التجربة، غير أن النظر إليه على ضوء ما تقدم من خفاء العلاقات في الصورة الرمزية وذاتية تشكيلها واستعاضتها عن التدرج المنطقي بوحدة الشعور المثار، ربما أظهر أن «ساعة السحر» التي ترددت في المطلع مرتين لم ترد اعتباطًا؛ لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل، وهي كذلك مفترق الطريق بالنسبة للإنسان العربي بين حاضر داج ومستقبل وضيء. وهنا تكتسب عينا الحبيبة التي يتحدث عنها الشاعر - وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن - قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية.

ويمكن القول بأن بناء هذه الصورة وأمثالها يخضع لمستويين من ملاحظة الشاعر لنفسه: أولهما أن يختار مفرداتها من مجال أو مجالات حسية متقاربة كى لا تتنافر إيحاءاتها، وثانيهما أن تصاغ هذه المفردات بحيث تشير عن طريق الحدس إلى الشعور أو الفكرة المرادة، وبذا تتحمل دلالة الصورة أكثر من وجه، فهى واقعية بعناصرها الأولى، ذاتية بإيحاءاتها داخل العمل الشعرى، وهذا هو سر إعجاب «إليوت» ببودلير «الذي استمد صورة من الحياة العصرية في المدينة: من

(٧٩) انظر مقالاً للأستاذ محيى الدين محمد بعنوان: الشعر الحديث.. لماذا؟ مجلة المجلة - أبريل ١٩٦٤ ص ٤٦ - ٤٧.

المقهى والشارع وغيرهما، ومثل بها الواقع كما هو، ولكنه استطاع في الوقت ذاته، أن يجعلها توحي بأكثر مما تعنيه في ذاتها[٨٠]».

٤- واعتماد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار لا على تشكيله تشكيلاً منطقيًا، يستتبع بالضرورة أن تكون الصورة الشـعرية إنشائية تولد الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض، وأي محاولة لوصفها أو تسميتها مخفقة بقـدر ما هي خادعة، لأنها تجعل العواطف والأحاسيس أقرب إلى التعمـيم مع أنها بطبيعـتها خاصـة، وهي تسلك الشعور في دائرة نوعيـة، وتجعله مدركًـا قبل تمام التـعبيـر عنه، «وليس من الطبيـعي أن نتصـور أن إيراد الأوصاف المحددة لنوع الشعور تعبيـر فني، أو أن ذكر ما يلابس الشعور من التوجع أو الكآبة أو الطرب يناسب الفن الجمـيل، والسبب في ذلك أن الوصف ينزع إلى التعـميم، فأنت إذا وصفت شـيئًا من الأشياء، فإن مـعنى ذلك أنك تقول إن هذا الشيء هو من هذا النوع أو من ذاك، أي أنك تقـوم بتصنيفه، أمـا التعبـير فهـو على نقيض ذلك، لأنه يعمد إلى التخصيص»[٨١].

وغاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحـساس الشاعر أو فكرته، بل إنها سابقة على الفكرة والشعور «تخلقهما» كما يرى «هولم»[٨٢] - وهو في هذا يصدر عن مؤثرات رمـزية -، والتعبيـر بالخلق هنا مقصـود للإشعار بأن الصـورة ليست تقريرًا لحالة ماضية بقدر ما هي إبداع لحـالة مستقبلة، وإن كان من الأوفق أن نقول إنها «تثير» الفكرة أو الشعور، إذ هي في الحقيـقة لا تخلقهما خلقًا، لأن ما تقدمه الصورة يعتمد على مدى ونوع استجابة المتلقى لها، وذلك يرتبط بذكرياته وتاريخه

---

(٨٠) انظر: **Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 280.**

(٨١) الدكتـور عبـد الحميـد يونس: الأسس الفنية للنقـد الأدبي (الطبعـة الأولى - دار المعرفة - الـقاهرة سنة ١٩٥٨) ص ١٤٠ - ١٤١.

(٨٢) انظر: **Tindall, The Literary Symbol, P. 102.**

العاطفي الخـاص، ومن أجل هذا كان ما تثـيره الصورة فـي نفس واحد من الناس غيـر مماثل بالضرورة لما تثيـره في نفس غيره، ومن أجل هذا أيضًـا كانت التفـرقة التقليدية بين شكل الصورة الفـنية وموضوعها غير واردة بالنسـبة للصورة الرمزية، لأنهـا لا تدل على الموضـوع بل توحى به عن طريق الحـدس، ولأن صاحـبهـا لا يقبض على محتـوى ناجز ثم يلتمس له ثوبًا صوريًا، بل الأصح أنهما - الصورة وما توحى إليه - ينبثقان في ذهنه جمـلة واحدة. فالشاعر الرمزي يفكر بالصورة، وهو لا يرى في الطبيعة حـقيقة مادية منفصلة عنه، وإنما يراها مـعنى يحيا في ذاته ويتكون خلالها، ومن هنا ليست الصورة الشعرية بالنـسبة له «صورة عاطلة مضافة إضافة زائدة مـتأخرة على الواقع، بل هي رمز يؤلف مـع الفكرة كلاً واحدًا»(٨٣)، بل هي الفكرة نفسها كما تحيا وتعيش في القرار السحيق من النفس.

وإذا كانت الصـورة الرمزية حـدسية تعـتمد على الإثارة المـوحية لا التـقرير الواضح، وكان ما تشف عنه من خلجات الذات غامضًـا بطبيعته، فقد أدى هذا - وكان لابد أن يؤدى - إلى إبهامها وكثافـة محتواها، على أنه ينبغي أن يكون إبهامًا لا يطفئ عطاء القصـيدة، ولا يصل إلى حد الإغلاق، بل يجب أن «يمتـزج المبهم بالمحدد امتزاجًا يوحى بما لا يعرف كنهه»(٨٤) كما كان يرى «فرلين». فليس لإبهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته، بل بما يحمله، وهو إذا اقـتصر على غموض التعبير كان ضربًا من الالتباس اللفظي يحـسب على الشاعر لا له - تأمل هذه الأبيات من قصيدة «حرقة» لبشر فارس:

امض عن شـأني الطريح على مـسلك زلق
لا تَسَلْ عن شـكاته، سـر تـطبيـبـه سـرق

---

(٨٣) انظر: عبـد الله عبد الدايم: فلسفـة الأدب الرمزي - الأديب - كانون الأول سنة ١٩٤٤م (الجـزء الثاني عشر من السنة الثالثة) ص ٣٠.

(٨٤) Tindall, Forces...., P. 249.

لا تظنن مـا به شـرق اللهـو بالحـمق

إن سكراً سـما بقلبـي الفتى خـدّر النزق[85]

فقد تجـد عناء في الوصول إلى ما تعنيه، مع أن مـا تعنيه ليس عمقًا نفـسيًا يستعصى على التحديد، أما غمـوضه فشكلي يرجع إلى ركاكة الأسلوب، وتجسيم بعض المعاني تجسيـمًا مشوبًا بالاعتساف كالشـأن الطريح، وسر التطبيب المسروق، واللهو الذي يغص بالحـمق، والسكر الذي يخدر النزق، وجمـيعها حيل مـجازية تستر سطحية المعنى بالتعقيد اللفظي، ولا تحتمها ضرورة نفسية أو فنية.

قارن النموذج السابق بهذه الأبيات من قصيدة «أحبك» لسعيد عقل:

لحُسنك كـالطيف، شيء كـئيب يهـيم على شـاطئ قـابع

تجنَّبـه نســمـة المنحنى، وتطرق مـن لحظـهـا الفـازع

تُراه مـن البـســمـات الثكالى، وآنـا من الـنغم الـضـائع؟

فـيـا بوح لا تخـدش الصـمت منه، ومن هـدأة الحلم الشـائع[86]

فالشاعـر يبدأ من موضوع حسى محـدد، هو جمال الحبيـبة، ولكنه ما يزال يسبـغ عليه من الظلال والصـفات الهاربـة حتى ترتعش مـعالمه المادية وتغـيم أمام أنظارنا، وليس صدفة أن كل الخـصائص التي خلعها الشـاعر على هذا الموضوع لا تزيده تحديداً - كما كـان متوقعًا - بل تزيده شيوعًـا وإبهامًا، «فالطيف» و «الشيء الكئيب الهائم» و «الـنغم الضائع» و «الحلم الشائع» جميـعها تعبيـرات رجراجة لا تخـوم لها، تـضيء بعض معـالم الموصـوف وتتـرك الأخرى تسـبح في جـو من الغموض يوحى برحابة هذا الجمال الحزين وعدم قابليته للإدراك الحسى الواضح.

---

(٨٥) بشر فارس - قصيدة «حرقة» - الأديب - الجزء العاشر السنة الأولى - ص ١٨.

(٨٦) سعيد عقل: رندلى ص ٢٥ - ٢٦.

ومن المعلوم أن الاستفهام عن الشيء طلب لتعيينه، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة في الصورة الرمزية، لأنها تميل عن التحليل إلى التركيب، وعن التعيين إلى التظليل، ذلك ما تراه في تلك الصورة:

ما هواها؟ ما لونها؟	ضمة حلم من ينال
هَبّة لم يبح بها	زهر نيسان للتلال
لا، ولا ضَجّ بالغوَى	غصن قبلها ومال
همْتُ حتى لفي يدى	قامة مضها الدلال
مرة لى، ومرة	تختفى كالتماع آل[87]

فتحس أن إجابة التساؤل الذي يطرحه الشاعر في مستهل الصورة لا تعين المطلوب بقدر ما تكثفه، فالضمة التي لا تنال، والحلم، والهبة التي لم يبح بها الزهر، والقامة التي تومض وتختفى - مجردات أو أشبه بالمجردات، وهى تضفى على الأبيات مناخًا ضبابيًّا بين الحقيقة والوهم.

ولعله قد لوحظ أن ثمة سمة مشتركة كان لها أثرها فيما يكتنف النموذجين السابقين من إبهام، وهذه السمة هي غرابة العلاقات الأسلوبية التي يعقدها الشاعر بين أطراف الصورة، وهي علاقات تقوم على المفاجأة لا على التوقع، ولهذا صلة بما قدمناه من ذاتية الصورة الرمزية واعتمادها على وحدة الشعور بدلاً من التدرج المنطقى، وأبرز ما يتجلى ذلك - من الناحية الأسلوبية - في جدة الأوصاف التي يستعملها الشاعر، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلبًا للإيحاء، وتجنبًا للابتذال.

ذلك أن لكل موصوف حلقة معينة من النعوت، وكثرة دوران الشاعر داخل إطار هذه الحلقة يؤدى إلى انطفاء إيحاءاتها وضيق دلالاتها، ومن ثم يصبح

(٨٧) قصيدة «الرجاء» - رندلى ص ٦٧ - ٦٨.

ضروريًّا أن يلجأ إلى التقاط أوصافه من مجالات أخرى، شريطة أن يكون لهذا الصنيع ما يسوغه من أفكار الشاعر وإحساساته، وتلك قضية سبق أن عرضنا لبعض نماذجها عند آباء الرمزية(٨٨)، ونضيف أنها لم تكن معضلة الرمزيين وحدهم، فقد كتب «كيتس» يقول «أريد كلمة أكثر إشراقًا من كلمة «مشرق»، وأريد كلمة أكثر لطفًا من كلمة «لطيف»»، أما «سعيد عقل» فبدلاً من أن يستخدم في وصف الشاطيء - في أول النموذجين السابقين - ما هو من سماته المألوفة «كالجميل» أو «الخالى» أو «الخصيب»، يقول إنه «شاطيء قابع»، وهو لا يقل غرابة عن «البسمات الثكالى» و «الحلم الشائع» في النموذج نفسه، أو عن «الربيع الموهى» و «الأفق الممر» و «الناشق الأبى» و «الورد الصعب» في تلك الأبيات المتناثرة التي اقتطفناها من «المجدلية»:

عانقوا الحلم أضحيانا، تَعرى ... عن ربيع مُوهٍ، وأفق أَمَرَّا

●●●

سمعتْ زهرة اللذائذ أن الكون بالناشق الأبيّ تمخّضْ

بفتى الطهر، ينشد الورد صعبا، طيب الفوح، طيب البوح، أبيض(٨٩)

واقرأ كذلك هذه الأبيات من قصيدة بعنوان «أغوار» للشاعر اللبناني «صلاح الأسير»:

تمرّين بي، أين طيب الهوى ... العتيق، ساءلتك لا تكذبى

على مقلتيك من الأمس جزح ... أبحّ، ونجوى غرام صبى

فلو كان لى منك وهم الذى ... أود، قنعت ولم أرغب

---

(٨٨) انظر الفصل الثالث من الباب الأول - الخيال الرمزى.

(٨٩) المجدلية: ص ٥٦ - ٦٢.

أعيش وحيداً على شاطئ تَوشّح بالهاجس المخصب
يلونه الفجر بالأخضر الرحيب وبالأزرق الأرحب
ويشدو له الحلم أغنية الشـ ـرود بجو الوجود الغبي
أراني عليه أسير إلى الله في فكرة بعد لم تعشب
يرفّ به الموج يلوى عليه، ويرتد دون الحفيف الأبى
ويغرق في الشمس أعمق غوراً من الشمس في جوها المتعب
فألقى بنفسى احتضار الضياء الكئيب على راحة المغرب(٩٠)

فالجرح الأبح، والشاطئ المتوشح بالهواجس، والأخضر الرحيب والأزرق الأرحب والفكرة التي لم تعشب، والحفيف الأبى، جميعها تشكيلات وصفية غريبة، ولكنها ترتبط بسبب من نفس الشاعر الذي يعيش رهين عزلة تعانقها هواجس وذكريات ملونة، كما تعانق الأمواج رمال الشاطئ، لتنحسر بعد قليل وقد تركت في نفسه ما يتركه احتضار الضياء ساعة الغروب من كآبة وشجن، وهو لذلك لا يجد حرجًا في وصف الجرح بالبحة باعتباره صدى باهتًا لذكرى قديمة، ووصف الشاطئ بتوشح الهواجس يوحى بأن هذا الشاطئ ليس سوى نفس الشاعر التي تحف بها الأوهام حفيفًا أبيًا، وهو أبيّ لأن أوهامه أوهام مثالية تراود الخاطرة الشعرية وهي ما تزال في طور التكون، لم تعشب بعد ولم تكتمل.

٥- والحق أن مقدرة الكاتب على الإحساس باللغة تظهر في استعماله للصفات إن قسطًا وإن إسرافًا، ومواضع هذه الصفات أيضًا أمر بالغ الأهمية، غير أن الوقوف بالقضية عند هذا الحد لا يكشف كل جوانبها، لأن قضية الأداء الرمزي كانت قضية اللغة الشعرية بعامة، إذ كانت اللغة بدلالاتها الوضعية المحدودة، وتعبيراتها التي أطفأ التداول ما فيها من إيحاء، قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما

(٩٠) صلاح الأسير: أغوار - الأديب - الجزء التاسع من السنة الأولى ص ٤٨.

تتمثلها النفس الشاعرة، أو عن «تجسيم ما يتحرك خلف الحواس» كما يقول «ييتس»[91]، ومن ثم اتجه الرمزيون إلى استغلال قيمها الإيحائية في الأصوات والكلمات والجمل، وهي غاية لم تكن لتدرك دون المساس بالتركيب اللغوي في الصورة الشعرية، «إذ لم يكونوا بصدد جمع الكلمات وفقًا للمنطق لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، لكى يبرزوا خاطرًا أدركه الشاعر وحده»[92]، ومن هنا كان إسقاطهم لبعض الروابط الأسلوبية لأنها وسائل إيضاح وتفسير، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها، وتقديمهم وتأخيرهم لبعض عناصرها على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرًا عفويًّا على حين أنها تخضع لوعى دقيق.

وقد كانت هذه النظرة أساسًا بنى عليه شعراؤنا محاولاتهم في تصفية الصورة الشعرية، وهز صلابة إطارها اللغوى، ورد الكلمة بالمزج والتركيب إلى كيانها العفوى الأول، الذي فقدته بكثرة الاستعمال، وهم في هذا يلجأون إلى إحياء الألفاظ والأساليب المهجورة، وصياغتها بما يوائم الحس اللغوى والفنى للشاعر، وهو ما يدعوه بشر فارس «بارتجال اللغة»: «على الشاعر الحديث أن يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى بفيض هاجسه، فذلك تعبيره. ومن هنا عظمة أبي العلاء ودانتي وجوته وبودلير وتاجور، ولم يغب الأمر أو بعضه عن نقاد العرب، أفلا تراهم يمدحون الشاعر بابتكاراته اللفظية؟».

وربما ذهب الشاعر في الاستقلال اللفظى حتى أنه يجدد الكلمات ويولد التعبيرات فيفجأ ويحير، ذلك شأن شكسبير وفاليرى، وشأن نفر ممن حدث قلبه من رواد الصوفية، إن شئت. وقد يرتجل الشاعر لغته فيسبح في ملكوت كلمته، ذلك ما ابتدعه أعجوبة المائة الماضية: رامبو الفرنسى، فلف لفه شعراء ما وراء

(٩١) Tindall, The Literary Symbol, P. 253.

(٩٢) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ترجمة دكتور محمود قاسم ص ٤٦٧.

الواقع وأنشأوا أداءهم إنشاء، نريد اليوم شاعراً يحوك، ويوشى على نحو يخيل إليك أنه غريب، وما هو والله بغريب، ولكنه جار على غير مثال موقوف.

وقد تستوحش أذن لأنك تعودت سماع ما ألفت، فإذا كنت مستطرف الحس مستطلع الفكر أنست وتمتعت، وقد فطنت إلى أن الشاعر هيهات أن يكون عبد ما قيل، وأن ليس له أن يسقيك خمره في كوب غيره»(٩٣).

والواقع أن ما يريده الشاعر «بارتجال اللغة» ليس واضحًا تمامًا، لأنه إن كان يقصد الاختراع في المتن اللغوى ذاته - وهو طريق غير مأمون - فتلك غاية لم يعن بها الرمزيون قدر ما عنوا بإحياء الكلمات المهجورة والأساليب غير المستعملة، وإن كان يقصد إلى تعطيل الدلالة الوضعية للكلمة وربطها بدلالة رمزية نابعة من وقعها الصوتي وبيئتها الأسلوبية، فإن الارتجال هنا ينبغي أن يكون مفهومًا بمعناه الخاص، أي باعتباره استنباطًا للقيمة الإيحائية التي تعطيها الكلمة داخل سياق لغوي معين وفي شعر «بشر فارس» نفسه ما يؤكد هذا الفهم، لأنه - على سبيل المثال - حين يقول:

أرخ عزم الوتر في خريف حذر
صفرة في الشجر علمتنى الخطرا(٩٤)

لا يستعمل الوتر بمعناه المألوف، لأن الوتر لا عزم له حتى يرخى، وبالمثل لا يدل الخريف وصفرة الشجر على ما يدلان عليه وضعًا، لأن الخريف لا يحذر، وصفرة الشجر لا تنذر بالخطر، فالكلمات مستمدة من المتن اللغوي الموجود بالفعل، وكل ما فيها من ارتجال - إذا صح أن يعد ارتجالا - هو معانيها الرمزية التي اكتسبتها من خلال الصورة والقصيدة بعامة، فالوتر هو الشاعر نفسه وقد أحس بنذير الخطر في شيخوخة تنال من مشاعره وطموحه إلى المثال ما تناله صفرة الخريف من أوراق الشجر الخضراء.

(٩٣) بشر فارس: لفظ الشاعر - مقال بمجلة الأديب - الجزء العاشر - السنة الثالثة (١٩٤٤) ص ٥.
(٩٤) من قصيدته: إلى عواد - الأديب - الجزء الخامس من السنة الرابعة ص ٢٩.

ويقترن بتعطيل الدلالة الوضعية في الألفاظ المستعملة، وسائل أخرى يقصد بها الشاعر إلى الإفادة من الإيحاء التلقائى في الألفاظ والتراكيب غير المطروقة بغية الخروج من تلك القوالب التعبيرية التي ركت مفاداتها على مدار الأيام، وهو ما ندعوه «بالإحياء اللغوي» ينعطف فيه قاموس الشعر تجاه التراث يستمد منه ويغنى به، وأبرز ما يتجلى ذلك في التجاء الشاعر إلى لغة قد تكون غريبة على أذن القارئ العصرى - طالع هذه النماذج التي تكثر نظائرها في شعر «سعيد عقل»:

وتجلّى بالفلّ، والآس، والسوسن من قمة إلى حيزوم

في هويناه مسح رب على الأرض، وفي الهيزلى انفراط نجوم

(قدموس)

***

وثغرك لى فلة الفل باتت يتيمة ذاك الشذا الماتع

(رندلى)

***

ساعة وانفلتت! ما نجد؟ ما شم العرار

(رندلى)

***

تَجلّىْ، هَذاذيك، بالنَّهوند، وردّى ليالىّ بيض الصور

(رندلى)(٩٥)

(٩٥) انظر قدموس ص ٢٢، ورندلى صفحات ٢٦، ٤٥، ٥١. والحيزوم: وسط الصدر وما يضم عليه الحزام من الإنسان. والهيزلى: من هوذل في مشيه هوذلة أسرع. والماتع من كل شيء البالغ في الجودة الغاية. والعرار نبت برى طيب الريح. وهذاذيك: أى هذا بعد هذ، وهو من هذ الشيء يهذه هذا وهذاذا قطعه سريعًا.

ثم هذه الأبيات من قصيدة «لبدر شاكر السياب» بعنوان «مرثية الآلهة»:

وكم ألّه التمـر التهـامى معشـر — لما ليس يحيـا دونه النـاس راكع
فلمـا شكـا بُعـد الأثافيّ قـدرُها — وضنّت على الشدق الخفيّ المراضع
كـفَى كلَّ ثغر كـان يدعـوه جوعُـه — إله أحـاطتـه المدى والأصـابع

ألا تلاحظ اتكاء الشاعرين علـى كلمات تخلى عنها الاستعـمال اللغوى منذ أمد بعيد، كالحيـزوم، والهيزلى، والماتع، ونجد، والعرار، وهذاذيك والأثافي؟ ثم ألا تلاحظ عناية الأخـير خـاصة بألفـاظ قليلة التداول في المتن الـشعري الحـديث «كالتمر التهامى» و «الشدق الخفى»؟ إن الاعتقاد بأن مثل هذه الألفاظ ترد على قلم شاعر «كالسياب» ورودًا عفـويًا فيه إغفال لأهم جانب فنى في تلك الظاهرة، وهو قصد الشاعر بها إلى استثـارة مناخ الماضي وتحريك صوره في نفس القارئ، فالتمر التهامى والأثافي والقدر والمراضع لا تشـير إلى معانيها فحسب، بل تثيـر شتيتًا من العلاقـات والظلال التاريخـية المرتبطة بهـا، وهي بذلك لا تؤدى وظيفـة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية، وكأن «السيـاب» بذلك يبغى أن يسترد للشاعر مكانه القديم في الجمـاعة يوم كـان يقوم بدور الفنان والحكيم مـعًا، أو كـأنه يشيـر إلى وحدة الحضارة البشرية على تعدد أشكالها ومـراحلها، إذ هي في جميع الحالات حضارة «المجـيع والجائع» أو حـضـارة أرباب المال والمحرومين منـه، يستـوى في ذلك من قدسوا «التمر» قديمًا ومن ألهوا المادة حديثًا[٩٦].

والواقع أن توظيف التراث اللغـوي بهذا المعنى الأخير خاصـة يكاد ينفرد بها «السياب» وأقرانه من الرعيل الجديد، وهي تتجـاوز ما نعهده عند «سعيد عقل» من الالتجاء إلى المأثور اللغوى تـرفعًا عن الابتذال في اللغة المستعـملة ونشدانا لإشعاع

(٩٦) انظر هذه القصيدة بكاملها - أنشودة المطر ص ٤١ وما بعدها، وهي في جملتها لا تخرج عن هذا التفسير الذي قدمناه.

الكلمة البكر. وتستطيع أن ترجع إلى إحدى قصائد «أنشودة المطر» - من رؤيا فوكاي[٩٧] - لترى كيف يستمد الأول من الإطار اللغوي الموروث نبرة حكمية تفضح زيف الإنسانية وفسادها، بل أكثر من هذا، قد تحس أحيانًا بانتماء تراكيبه انتماءًا فعليًا إلى نماذج معينة في التراث العربي، وكأنه يتحدث بلسان أجداده إذ يقول عن الذهب - إله العصر:

جزى أمّه الأرض التي من عروقها ربا واغتذى في جوفها وهو هاجع
بِشَرّ الذى يُجزى به شرّ مَن غدا وأروى، ويُجزاه العدو المنازع[٩٨]

ألا يذكرك هذا التركيب بنماذج التقديم والتأخير الشهيرة في كتب التراث، ثم ألا تلاحظ أن إسراف الشاعر في الخضوع لمنطق التركيب التراثي قد انزلق به إلى تعقيد لفظي يكاد يكتم بوح الصورة الشعرية؟

على أن تخطى القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غايته إثارة مناخ الماضي أو الترفع عن الابتذال وحسب، بل كان - في أهم جوانبه - رغبة في جعل السياق اللغوي صورة من إحساسات الشاعر وأفكاره، وفي تلك الحالة قد يقدم الشاعر عنصرًا من عناصر الجملة لم يعهد تقديمه، لأنه أسبق ورودًا في مجرى الشعور، وقد يفصل بين متلازمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما، لأن حركة النفس من التعقيد والاضطراب بحيث لا تطابق مطابقة ضرورية حركة الأنماط اللغوية المألوفة، فقارئ هذا البيت لسعيد عقل:

وتغنى الحادى بحسناء، حلم الأرض، مُدت له، ففر، يداها[٩٩]

قد يدهش لهذا الفصل بين طرفى الجملة اللغوية، غير أن اقتران واقعتى «المد» و «الفرار» في ذهن الشاعر وما يخلقه اقترانهما في الصورة الشعرية من حركة

---

(٩٧) انظر من هذه القصيدة بخاصة المقطوعتين الثانية والثالثة - المصدر السابق ص ٤٩ وما بعدها.

(٩٨) المصدر السابق ص ٤٤.

(٩٩) المجدلية ص ٥٧.

وحيـاة هو الذي أملى هذا التركيب، وأمـثاله كثير في نتاج الشـاعر، وإن لاحظنا أحيانًا أن تصرفه في أسلوب الصـورة قد يكون لمحض الاستطراف وإضفاء ظل من الجدة الشكلية على معنى هو بطبيعته عادى أو مطروق[١٠٠].

ويتصل بهذا موقف آخر لبعض شـعرائنا الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها، وهو موقفهم من ركـاكة التعابير الوصفـية التي استهلكها الاستعـمال أو كاد، وقد سبق أن رأينا طرفًا من جـهودهم للتغلب على هذه الوساوس التى «ينصـبها الأدب اليابس في وجه استقلال القلم» على حد تعبير «بشر فارس»[١٠١]، وذلك باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات، وقرن البعيد بالبعيد. غير أن هذا لم يمنعهم من اللجوء إلى بعض الوسائل الأسلوبية الأخرى لتـحقيق الغاية نفسها، ومن ذلك أن يتبـادل الموصوف والوصف، أو أن يضـاف ثانيهمـا إلى أولهمـا بعد تقديمه عليه، مـع ما يتركه ذلك في نفس المتلقى من شـعور بالدهشة، مبعـثه عدم ورود التركيب بالصورة التي كان يتوقعها حـين يقرأ لسعيد عقل «الساهيات النجوم» و «الأواتى العصور» و «الخفايا الأحاجى» بدلاً مـن «النجوم الساهيات» و «العصور الأواتى» و «الأحاجى الخفايا»[١٠٢]، أو يقرأ لصلاح لبكى من «أرجوحة القمر»:

---

(١٠٠) اقرأ مثلاً قوله:

ألعينيـك تأتى وخطـر ... يفرش الضوء على التل القمر؟

(رندلى ص١١)

لك جسم - يا بيلسان استند - لافح سرى

(رندلى ص ٧٤)

(١٠١) مقدمة مفرق الطريق - ملحق المقتطف - مارس سنة ١٩٣٨م.

(١٠٢) هذه التعابير مقتطفة من نماذج عديدة له، فهو يقول في «رندلى» ص ٣٥:

نهيـم مع الساهيـات النجـوم ... وينـدى بنـا الأفـق الأقمـر

وفى قدموس ص ٢٤:

جـاء قدمـوس بالكتابة للغرب ... وبالعلـم للاواتى العصـور

وفي قدموس كذلك ص ٣٦:

تقحمون المجهول من ساحة الفكر ... وتلهـون بالخفـايا الأحـاجي

وفي المجدلية ص ٥٤:

عـرف الناس نشـوة الحب في ... ندمان جسم مخضوضر الذات

ففي الأبيات الثلاثة الأولى يتبادل الوصف والموصوف، وفى البيت الأخير يضاف إليه بعد تقديمه عليه.

فـمـالـكِ يا عين لم تهـجـعي | لقـد تعب الـليـل مما يعـي
فـصعّـد في السـهل أنفـاسـه | وأحنى على الجـبل الأصـلع
وأغـمض عـينيـه مـسـتأنسًـا | بلـحن من القـاتم المفـزع
ينـوح بعـيـدًا ويـشكو جـوى | ويـبكـي عـلى هادئ الأربـع[١٠٣]

فهو في وصفه للحن بأنه «قاتم» ينزع إلى ما يدعى رمزيًّا بتجاوب الحواس وتراسلها، ولكنه تجنبًا للابتذال في الاستعمال العادي للنعت لجأ إلى وسيلة أدائية أخرى هي «من» التي تقدمت الوصف، وبها اكتسب نوعًا من العموم بحيث أضحى المنعوت فرعًا منه، أما البيت الأخير فيتحرى ما أشرنا إليه من إضافة الوصف إلى الموصوف - «هادئ الأربع» - بدلاً من إلحاقه به. وإذا كان من شأن الوصف أن يتبع الموصوف فيخصصه ويحصر مدلوله، فإن استخدامه بإحدى الطرق السابقة كفيل بأن يضفي عليه بعض الرحابة والسعة.

وتستطيع أن تظفر ببعض نماذج هذه الظاهرة في شعر بشر فارس[١٠٤]، كما تستطيع أن تلمح بعض آثارها عند من أسميناهم بشعراء التعبير الرمزي وبخاصة محمود حسن إسماعيل[١٠٥]، وفي كلتا الحالتين لا تتعدى الظاهرة نطاق الرغبة العامة في تخطي التعابير المطروقة، بل لقد سرت عدواها إلى شعراء الشباب الذين

---

(١٠٣) النص منقول عن لبنان الشاعر ص ٦ - ٧ وتحلو المقارنة بينه وبين أديب مظهر في قصيدته «نشيد السكون» ففي كليهما إحساس بنسمات الليل وكأنها أنفاس تصاعد، وفي كليهما شعور بسكونه وكأنه نغم قاتم، هذا و «نشيد السكون» أسبق زمنًا - انظر الفصل الثاني من الباب الأول في هذه الدراسة.

(١٠٤) انظر مثلاً قصيدته «غبطة - من الشعر المنثور - وفيها ترد تلك الصورة:

الشمس التي تنافسك بحلم مجدتك، لأنها كشفت جسارتك الساذجة، فلقفها ظمأى، وهو يغترف شيئًا من قدسانية جزعك، وراء الدوار الذي يلف زمرد بصرك المشبع فتوة» فترى كيف يجرد الصفة ويضيفها إلى الموصوف، فيقول «قدسانية الجزع» و «زمرد البصر» بدلاً من الجزع المقدس والبصر الزمردي.

(١٠٥) شواهد هذه الظاهرة في شعره عديدة - انظر صفحات ٤٤، ٤٥، ٦٠، من ديوانه «أغاني الكوخ» حيث تطالع له أمثال هذه التعابير: العاشق البلبل، ومغنى الطير، وساجي الأحلام، بدلاً من البلبل العاشق والطير المغنى والأحلام الساجية.

أضافوا إلى قاموس الوصف الشعرى مثل هذا التركيب الذي لا تكمن غرابته في مفرداته قدر ما تكمن في الوضع الجديد الذي ظهرت به هذه المفردات:

يا جواداً راكضاً يعدو على جسمي الطريح
يا جواداً ساحقاً عيني بالصخر السنابك
رابطاً بالأربع الأرجل قلبي
فإذا بالنبض نقر للدرابك
وإذا بالنار دربي[١٠٦]

«فالصخر» و «السنابك» و «الأربع» و «الأرجل» مفردات مألوفة تماماً، وكل ما حدث أن الشاعر قدم ما ينتظر القارئ أن يكون أخيراً وأخر ما من شأنه أن يتقدم، ربما لأن السنابك والأرجل لا تهمه في ذاتها قدر ما تهمه كثرتها ووطأتها التي تشبه وطأة الصخر، وقد أدى هذا إلى إضفاء مسحة من الغرابة على تركيب الصورة، لا لغرابة عناصرها، بل لغرابة البيئة التي وجدت فيها هذه العناصر، فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها، كما أن «بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يغير من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة»[١٠٧].

وبعث الحياة في التركيب الشعري وجعله مسامتا لمجرى النفس لا يقتضى من الشاعر أن يتصرف فيه باحياء المهجور وتحريك علاقات الجملة اللغوية بالتقدم والتأخير فقط، بل يقتضى منه كذلك تصفية الأسلوب وتكثيفه بحذف الفضول والحشو، والاستغناء عن التفصيلات الموضحة، وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه، «حتى إذا رجع القارئ عن الحس الظاهر إلى الحس الباطن - كما يقول بشر فارس - تجلى له ما وراء الباطن فتدرك بذلك غاية الأدب العالى، ومدارها أن يجعل المنشئ

(١٠٦) بدر شاكر السياب - أنشودة المطر ص ١١٧ - ١١٨.
(١٠٧) أ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ص ١٩٠ - ١٩١.

القــارئ يشاطره فنه»، ومن هــنا لا نعجب حين يتــخلص «صــلاح لبكى» من بعض الروابط الأسلوبية اعتمادًا على تقديرها في نفس القارئ - في مثل قوله:

ليت لي أسـتوعب النغـمة في الضــوء البليل

وأملـى العـين بالألـوان من كـل أصــــيل

وأشم الطيب حـتى أنتـهى طيب التلول[١٠٨]

فهو يضمر «أن» قبل الفعل فــي البيت الأول، كما يحذف حرف الجر - إلى - في البيت الأخير. أما «سعيد عقل» فكثيرًا ما يطرح الاستفهام دون أداة، ودون إجابة كذلك، اتكاء على جهد المتلقى الذي يكتشف بحـدسه ما بين السطور، ويهيئ بخياله ما عسى أن يكون الشاعر قد أوجز من مقدمات ونتائج يلوح بها ولا يصرح:

في نجــمنــا أنتِ، وفى مــدَّعى أشــواقنـا، أم في كِـذاب الوعــود؟

كنت ببــالى فــاشــتـمـمت الشــذا فــيـه، ترى كنت ببــال الورود؟

سُكـناك فـي الظـن، وهذا الدنـى تلـهفٌ بـاك، وقلبٌ حـــــــود

وتدعيكِ الأرض دعـوى صدٍ إلى الهـوى ضم السراب الكؤود![١٠٩]

فهو لا يقدم للصورة بما يكشف ملامح تلك الحبيبة المنشودة، وهو يلقى الاستفهام دون أداة، ثم يدعـه معلقًـا بلا إجابـة، وهو فوق ذلك يتـخلص من الجـمل التعليليـة والتفسيرية بغية تكثيف التعبير وجعله أكثر تساويًا مع الجوهر أو الحالة الشعرية.

ولعل أبرز آثار هذه النظرة فيما يتعلـق بتشكيل الصورة الرمزية، هو ما ترتب عليها من تصفية أسلوب التـشبيه بحذف فواصله[١١٠]، بغية توحيد المـشبه بالمشبه

(١٠٨) مواعيد ص ١٦.

(١٠٩) رندلى ص ٨١ - ٨٢.

(١١٠) راجع في هذا الصدد مقالاً لإيليا الحاوى بعنوان «العقل في الشعر» مجلة الآداب - ديسمبر سنة ١٩٦٢، ثم انظر: صلاح لبكى: لبنان الشاعر ص: ١٥٨ - ١٨٦ - وانظر أنطون كرم: الرمزية ص: ١٦١.

به، فمن المعلوم أن التشبيه في الأصل معادلة بين طرفين تقوم على المقابلة والاستنتاج، وأدواته في جملتها أدوات وعى وتعقل ووضوح وتقدير، وهى تقرب بين الطرفين لكنها لا توحدهما، ولا تتيح للشاعر ذلك الاستغراق العميق بالأشياء، حيث يتجاوز القياس العقلي إلى الحدس النفسي، ثم إلى الرؤيا التي تقبض على وحدة الموجودات في عالم الشعور البكر قبل أن تتوزع وتتفرق، ومن أجل هذا أهمل كثير من الرمزيين تلك الفواصل التشبيهية، ومن أجل هذا أيضًا تخلى عنها - أحيانًا - بعض شعرائنا ممن حاولوا الرمزية أو تأثروا بها، وإذ رأوا فيها أدوات فكر ووعى واستدلال، إن صلحت للتعبير عن العالم الخارجي: عالم المنطق والعقل والعلم، فإنها قاصرة عن تلك الرؤى النفسية التي تحيا في عالم الذات حيث تمحى الحدود بين الروح والمادة، والداخل والخارج. أكان ممكنًا أن يعبر «صلاح لبكى» عن فرط إحساسه بذلك الضوء النفسى الذي بعثه الحب فيه لو أنه حرص على أداة التشبيه في تلك الصورة:

أمات ذاك الحب، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق؟(١١١)

أو هل كان بوسع «سعيد عقل» أن يوحى بذلك الجمال المستحيل الذي تتشح به المجدلية، والذي تحول إلى فكرة أو كاد، لو أنه أبقى على المعادلة التشبيهية في قوله:

نزهة للعيون، تغوى به وهمًا، وتنهد دونه إعياء

وقوله:

وتلوّت في مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج ولذة؟(١١٢)

إن تصفية الصورة من فواصل التشبيه على هذا النحو، وتحويل المشبه به إلى حال من المشبه، يوحى بأن المشبه - وهو في وجه الشبه أضعف - قوى حتى صار

---

(١١١) مواعيد ص ٦٩.

(١١٢) المجدلية ص ٤٤، ٤٩. وانظر نماذج أخرى لتلك الظاهرة في المصدر ذاته - ص ٦٧، ٦٩.

هو المشبه به، وبذلك يرقى التشبيه إلى مستوى الرمز، لأن وحدة المشبه والمشبه به لا تدل على المشبه دلالة مباشرة، وإنما توحي به وتومئ إليه - اقرأ قوله عن «الصدى البعيد» رمز الحنين الدائم إلى الحقيقة المطلقة:

أحب على مسمعي صدى مات في أضلعي
هفا من سحيق المدى رِضًى، أبيض البرقع
وأطلع أول حب، وراح، ولم يرجع(١١٣)

فتشعر أن ما بين المحسوسات من علاقات تشبيهية ظاهرة لم يعد يهم الشاعر، لأن ما يعنيه هو وقع الشيء وليس الشيء في ذاته، فالمألوف أن يلتمس للصوت العذب مشبها به من مجال المسموعات كذلك كالألحان وما ماثلها، ولكن لأن أثر مثل هذا التشبيه يدور في نطاق الحاسة السمعية لا يتعداها، ولأن «للصدى» في وجدان الشاعر قيمة معنوية لا صوتية، فقد آثر أن يشبهه بالرضى من حيث ما يثيره في النفس من طمأنينة وارتياح. ويدل تخلصه من فاصلة التشبيه على أن «الرضى» ليس معنى مضافًا إلى الصورة لإيضاح قيمة الصوت، بل إنه الصوت ذاته وقد تحول إلى شعور، كما تشير معنوية المشبه به في هذا النموذج وسوابقه إلى أن التشبيه الرمزي يتجاوز ما هو معهود من إيضاح المعقول بالمحسوس إلى تجريد المحسوس وتحويله إلى فكرة محضة.

إلى هنا ويبدو واضحًا أن تجديد شعرائنا في تركيب الصورة الشعرية ظل داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة، ولم يخرج على ما هو مقرر من أصولها وقواعدها، وتلك غاية كل شعر أصيل: أن يطور اللغة بقدر ما يستلهم روحها، وأن يظهر من طاقاتها الإيحائية والتعبيرية ما كان كامنًا، وما يبدو لأول وهلة غريبًا، وما هو بغريب، ولكنه جار على غير الشائع والمطروق.

---

(١١٣) الصدى البعيد - رندلى ص ١٢٣٧.

غير أن هذه الحقيقة لا تبرز سوى جانب واحد من جانبى القضية، لأن شأن المحاولات الأدبية في بدايتها أن تلتبس ببعض أوجه الشطط، وقد يفضى بها هذا إلى مزالق لم تكن لتفضى إليها لو وجدت عونًا وتوجيهًا من النقاد والدارسين، وأوضح الأمثلة على ذلك أن ما كان في الأصل وسيلة إلى تنقية الصورة الشعرية من شوائب الابتذال، واستغلال قيمها الإيحائية ألفاظًا وتراكيب، قد أدى في النهاية إلى بعض الأساليب التي تصدم الحس اللغوى، والتى لا يفضى شذوذها إلى نتيجة فنية تذكر، ومن ذلك تأخير مفهوم الضمير بغية خلق جو من الغموض اللفظى في مثل هذه الصور:

آن تظن بكّرت على التلال الشمس
أقول قد فتحته الشباك.

(قصيدة «حب» لسعيد عقل)

***

أقول قد نزعته الرداء
عن قطعتى ضياء.

(قصيدة «حب» لسعيد عقل)

***

حقًا أنا أهواك يا قمر؟
عفوك لا أدرى...
عنى أنا كتمته سرى

(حقًا أنا أهواك؟ لسعيد عقل)

***

أخـــبـــرتـهـــا، أخـــبـــرتهـــا النجـــوم

أنـــــــــك لـــــــــي.

(نلارا تلهو. للشاعر نفسه)[114].

ومع التجاوز عن شـذوذ تلك التراكيب - وهو في ذاته مـزلق خطير - ماذا أفادت الصورة من تقديم الضميـر على هذا النحو؟ وأى فارق بينها وبين ما لو قال «قد فتحت الشباك» و «نزعت الرداء وكـتمت سرى» و «أخبرت النجوم»؟ اللهم إلا إذا كان مـجرد الخروج على القاعـدة هدفًا في حد ذاته، وهو أمـر لم يقل به حتى أكثر دعاة الرمز تحررًا. لأن هذا عندهم كان يخضع لمنطق النفس لا لشهوة الإغراب المحضة أو التعبير اللفظى غير المنتج.

ومزلق أسلوبى آخر فتح به «سـعيد عقل» على الشعر العـربي المعاصر طريقًا عرفنا بدايته ولا يمكن التكهن بنهاياته، فمن الأصـول اللغوية التي يستشعرها من له أدنى مراس بالأسلـوب العربى أن «ال» لا توصل بسوى الصـفات الصـريحة، وأن غـيـر ذلك من الأسـاليب الشـاذة لا يصلح أن يكون نموذجًـا يحـتـذيه الشـاعـر ويحاكيه[115]، ولكن «سعيد عقل» لا يجد حرجًا في أن يصلها «بالفعل»، وبالفعل الماضي على التخصيص، هكذا:

---

(١١٤) النماذج من ديوانه «اجمل منك؟ لا» ص ٢٠، ٢٢، ٧٨، ٩٦.

(١١٥) جاء في شرح الأشموني على ألفية ابن مـالك (جـ١ طبعة دار إحياء الكتب العربية ص ١٦٤ - ١٦٥): وكونها أى صلة آل بمعرب الأفعال وهو المضارع قل - من ذلك قوله: ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذى الرأى والجـدل، وهو مخـصـوص عند الجـمهور بالـضرورة». فإذا كـان هذا أمر الأفـعال المضارعة، وهى أقرب الأفعال إلى الصفات، فما بالك بالأفعال الماضية. وقد سبق أن أشارت الناقدة نازك الملائكة (قضـايا الشعـر المعاصر طـ٢ ص ٢٩١ ومـا بعدها) إلى خطورة هذه الظاهرة في شـعر الناشـئة، وأغلب الظن أنها لم تصادف تلك النماذج التي كـتبها سعيد عقل. فهـو يتحمل - دون ريب - كبر بداية هذه الظاهرة، وعلى دربه سارت المدرسة اللبنانية الحديثة.

باركـتك اليـد الأهلّت عـلى الجـدب عطاء، فـخلت العطل حـالى
الســخت أول الزمـان عـلى خـصب بـلادي بالغـيث المحـراث[116]

(قدموس)

الـدرج الـرنـا إلـيّ عـــــــهـــــــداً
والـكـاد لــي يـشــــــــهـق مـن دلال
يـقــــــــول: جُـنّ أو أشُــــــــداً
عـــلـــيــك بـــالأزهُـــر والــظـــلال

(درج)[117]

فـترى كـيف تدخل ال على الأفـعال «أهل» و «سـخا» و «رنا» و «كـاد»، وليست هذه نماذج فـريدة في شعره، لأن نظائـرها تتكرر في نتاجه على اخـتلاف أطواره الزمنية، فهى ملحوظة في مسرحيـته الشعرية «قدموس» (سنة ١٩٤٤م) كما أنهـا ملحـوظة في آخـر دواوينه «أجـمل منك؟ لا» (سنة ١٩٦٠م)، ولا ريب أن كثرتها وامتدادها يخرجان بها عن نطاق الخطأ العابر إلى الظاهرة المقصودة، التى لا تؤدى - كمـا رأينا - وظيفة فنية خـاصة، والتى تكمن خطورتها في أنهـا وضعت أمام ناشئة الشعراء مثالا شائها لوسائل التجديد في التركيب الشعري.

إن هناك حسًا لغويًا يكتسب من مخـالطة التراث القومي وتمثله، وهذا الحس هو أداة الشاعر في تطوير لغـته، ولكنه في الوقت نفسه سلطة غيـر منظورة توجهه بما لا يخرج عن روح اللغة وذوقها الأصيل، وأهون أنماط التجديد ما يخدش ذوق اللغة دون غاية فنية، لأنه في تلك الحالة يخون الحس اللغوى والشعرى معًا.

(١١٦) ص٢٤.

(١١٧) أجمل منك؟ لا - ص ٩٤ - ٩٥.

٣- موسيقى الشعر العربي المعاصر

من أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتهـا بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل للتـعبير الشعري، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية في الألفاظ مفردة ومركبة، أو بتخطى الأوزان التقليدية، لأنها تكره الشاعر على تضخيم عاطفـته أو إضعافها بغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة.

وعلى أيدى الرمزيين لم يعـد الشعر يحاول منافـسة الفنون التشكيلية كـما كان الحال في زمن الشعر البرناسى، بل أصبح ينافس الموسيقى، كما لم يعد الشاعر نفسه معنيـا بالتعبيـر عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للـحقيقـة الخارجية، بل بالعـثور على «النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه» على حد تعبير لانسون(١١٨).

وموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعـينه من بيت إلى آخر، بل تتـعدى ذلك إلى وقع الأصـوات وما توحـيه بذاتها أو بترددها على نحو معين، فالموسيقى خارجية وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأولى، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين، «فليس الوزن - كما تقول إليزابيث درو - إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس، ولا يمثل النظام الوزنى في نفسه إلا الإطار الآلى أو العرفى الذي يسـتطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن ينمى الحركة الشعرية، وينصب العـرف المأثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الأذن، ولكن إذا لم تؤد القـصيـدة شيـئًا سـوى تكرار هذه المؤثرات في رتابة دائمة، فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل. إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعـر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منهـا ثم يعود إليها، وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع(١١٩)».

ومعنى هذا أن ثمة فارقًا دقيقًا بين ما يعرف اصطلاحًا بالوزن meter وما يسمى بالإيقاع rhythm، ولكى يتضح هذا الفـارق ينبغي أولاً أن نميز بين الصوت باعـتباره

(١١٨) لانسون - تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٨.

(١١٩) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٥٠.

وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثًا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلاً أو ضمة أو لام أو باء، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية Relatinal، أي إلى درجته علوًا وانخفاضًا، ومداه طولاً وقصرًا، ونبره قوة وضعفًا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص تلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، بالإضافة إلى السياق الوارد فيه[(١٢٠)].

فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمى بالإيقاع، فالإيقاع عبارة عن «تردد ظاهرة صوتية - بما في ذلك الصمت- على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة»[(١٢١)] ، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر، والتوقع من جانب المتلقي، وعادة يكون هذا التوقع لاشعوريًا؛ لأن تتابع المقاطع على نحو خاص- سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلامية- يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، وهذا سر أهمية الوزن الشعري، باعتباره استجابة لنزوع نفسي من قبل المتلقي؛ أو لأنه كما يقول «كولردج»: يحقق «زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى وهكذا، على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكًا واضحًا في اللحظة الواحدة، وإن كان الأثر الكلي الذي يولده كبيرًا»[(١٢٢)] .

---

(١٢٠) الخصائص الأولى عادة أساس التأثيرات الموسيقية **Musicality**، والنوع الثاني من الخصائص قد يكون أساسًا للإيقاع والوزن - انظر: **A. Warren & Wellek, Theory of Literature, p. 160.**

وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي ص ٤٧٣ .

(١٢١) انظر الدكتور محمد مندور: في الأدب والنقد (ط١)، ص١٨٠-١٨١ .

(١٢٢) أ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ص ١٨٨، ١٩٨ .

وتختلف اللغات في نوع الوحدة التي تتخذها أساسًا للإيقاع الشعري، تبعًا لاختلاف طبيعتها الصوتية وظروف تطورها بعامة، ففي الشعر الإنجليزي مثلاً يتولد الإيقاع من النبر Stress؛ إذ فيها مقاطع تنطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر، ومن تواليها معًا تتكون وحدة نغمية ينشأ عن ترددها ما يدعى بالإيقاع. أما عروض الشعر الفرنسي فعروض مقطعي، يعتمد على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها، والبحر الإسكندري فيه يتكون من اثني عشر مقطعًا مقسمة إلى أربع وحدات أو ثلاث، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة، ويأتي الإيقاع من نبر المقطع الأخير في كل تفعيلة أو وحدة(١٢٣) .

أما في عروض الشعر العربي فيتولد الإيقاع من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية.

والملاحظ أن عروض الشعر العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق طبيعية تتعلق بنوع الصوت ذاته، وفروق نسبية تتعلق بالطريقة التي ينطق بها والخصائص التي يكتسبها من السياق اللغوي، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية، أو هي لم تراع أصلاً رغم أهميتها، ومن أجل هذا تساوت في نظر العروضيين وحدات إيقاعية غير متساوية في الحقيقة، فمقطع «كقم» يعادل عروضيًا مقطعًا «كنًا» من «نام»، فكل منهما سبب خفيف يتكون من متحرك وساكن أو شرطة ودائرة (-٥)، هذا مع التفاوت الكبير بين طبيعة كل من القاف والنون، وكل من الميم الساكنة وحركة المد الطويلة، بكل ما يترتب على هذا التفاوت من آثار فنية. إن ما يهم العروضي أن تتساوى التفاعيل في حظها من الحركات والسكنات، وأن تتساوى الأبيات في نصيبها من التفاعيل، أما

(١٢٣) انظر: د. محمد مندور: في الميزان الجديد (ط١)، ص١٧٦-١٨١ .
وكذلك : **Theory of Litrature, P. 168.**

نوع الصوت وبيئته وما عسى أن يترتب عليهما من اختلافات جوهرية بين صوتين كلاهما متحرك أو ساكن، فعبء لا يتحمله العروضي، أو لم يشأ أن يتحمله؛ ربما لأنه أكثر انتماء إلى مجال الدراسة اللغوية.

ونضيف أنه إذا كانت هذه الفروق موطن اهتمام اللغوي في جانبها الصوتي البحت، فهي كذلك موطن اهتمام الناقد الأدبي، وهي أكثر أهمية بالنسبة لدارس الشعر الرمزي باعتبار ما تضفيه على الأسلوب من إيقاع داخلي منشأه تنوع الأصوات، وانسجامها، ونسبة ترددها، ومدى ارتفاعها وانخفاضها، وطولها أو قصرها، وشدة ما عليها من نبر أو ضعفه، وتلك سمات يرجع بعضها- كدرجة الصوت ومداه طولاً أو قصراً وقوة نبره أو ضعفه - إلى طريقة الإنشاد الشعري وقدرة القارئ على تنغيم القصيدة بما يبرز إيقاعاتها ودلالاتها، وهو أمر يختلف من قارئ لآخر، كما يختلف باختلاف المواقف والمعاني الشعرية.

وللإنشاد بهذا الاعتبار أهمية خاصة في استغلال الطاقة الإيحائية لأصوات البيت الشعري، وهو لا يتحقق بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط، بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية، أي تلوين الأسلوب تلوينًا صوتيًا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية التي يُراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث، فتظل النغمة في صعود وهبوط، مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، فإذا كان لم ينته بعد صعد الصوت وأشعر السامع بأن ثمة للمعنى بقية. صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء؛ إذ لا توجد فيه طبقات صوتية محددة يجب التزامها عند القراءة، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح علواً وانخفاضًا، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من فن الأداء الشعري لا يقل أهمية عن الأجزاء الأخرى التي تميز الشعر[١٢٤].

---

(١٢٤) انظر: د. إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر (الطبعة الأولى- دار الفكر، دون تاريخ)، ص ١٦٦ .
وكذلك: ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٦ .

اقرأ مثلاً هذين البيتين لسعيد عقل:

أرى المنتهى آنا من الدهر شارداً توقف عند الجفن يحيا، ويلعب
له الله! ما الحلم الذي عاش بعضه على شاطئ العينين، فارتاح يطرب[١٢٥]

فلكي تستطيع استغلال الطاقة التنغيمية في أسلوب البيتين استغلالاً إيحائيًا، ينبغي أن تقرأ الجملة الخبرية في البيت الأول بنبرة هادئة، وأن تشبع حركات المد في كلمات «المنتهى» و«آنا» و«شارداً» و«يحيا»، حتى إذا انتهيت إلى الجملة التعجبية في أول البيت الثاني صعد الصوت وامتد ليوائم ما فيها من شعور بالدهشة والغرابة، وبعد سكتة بين هذه الجملة ولاحقتها يصعد الصوت مرة ثانية وتتوالى المقاطع دون فاصل، حتى ينتهي الأسلوب الاستفهامي وقد أشعر السامع بوجوب انتظار تتمة الفكرة في بقية الأبيات.

على أن استنباط الخصائص النغمية في القصيدة لا يتوقف فقط على جمال القراءة الشعرية، بل يرتبط كذلك بجمال الصياغة، فهناك بعض القيم الصوتية- كنوع الصوت ذاته ومدى انسجامه مع غيره ونسبة تردده - التي تعتمد أساسًا على طاقة الشاعر، وعمق إحساسه بموسيقى الأصوات مفردة ومركبة، وقدرته على ترتيبها بحيث توحي بالشعور المراد إثارته، وهذه القيم ما يعنينا في هذا المقام.

(أ) الإيحاء بالموسيقى الصوتية:

كثيراً ما عنى الأوروبيون بإيضاح أسرار الشعراء والكتاب اللغوية، فتراهم يحصون أنواع الأصوات المتحركة والساكنة في البيت من الشعر، ويقيمون بينها نسبًا يستخرجون بفضلها ما يسمونه الانسجام الصوتي الذي ينشأ عن توزيع الأصوات المتحركة Vowels، ثم انسجام المحاكاة الناجم عن مطابقة وقع الأصوات الساكنة Consonants لإحساسنا بالشيء الذي نتحدث عنه، على نحو ما توحي السينات المتابعة مثلاً بصفير الريح[١٢٦] .

(١٢٥) من قصيدته «خمر العيون» ، رندلي ص (٧٢) .

(١٢٦) انظر: د. محمد مندور: في الميزان الجديد ص ١٤٥ .

ومعلوم كذلك أن العـرب قد فطنوا إلى وجود أفعال وأسـماء أصوات ترتبط فيها المعاني بوقع الأصوات، وربط بعـضهم - كالزمخشري - بين بعض الأصوات ومعانيها بتقريره مثلاً أن الأفعال التي تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضي والنفاذ(١٢٧)، كمـا ربط ابن سينا في رسـالته عن «أسـباب حـدوث الحروف» بين أصوات الـلغة والأصوات الطبيعية، فالشين مثلاً في رأيه تسمع عن «نشيش الرطوبات، وعن نفوذ الرطوبات في خلل أجسام يابسة نفوذًا بقوة»(١٢٨)، أما انسجام الأصوات فقد درس العرب خـصائصه السلبـية من نحو انـتفاء التنافـر والتعقـيد تحت ما أسـموه بعلم الفـصاحـة، كمـا درسوا مـخارج الحـروف وطرق النطق بهـا في علوم التجـويد والقراءات، بل وحـاولوا استخلاص قانون صـوتي لفصاحة الكلمـات على أساس تقارب هـذه المخارج أو تباعـدها - يقول السـيوطي في المزهر: قـال ابن دريد في الجمهرة: اعلم أن الحـروف إذا تقاربت مخارجها كـانت أثقل على اللسان منها إذا تباعـدت؛ لأنك إذا استـعملت اللسـان في حروف الحلق دون حـروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسًا واحدًا وحركات مختلفة»(١٢٩).

على أن أمثـال هذه المحاولات - رغم طرافتهـا - لم تكن من العمق والتنظيم بحيث يمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية فيما يخص الدلالة الصوتية، ولئن وفق بعض القدامى من شعرائنا في المواءمة بين التعبير الصوتي والتجربة الشعرية، فقد كانت هذه المواءمة ذوقية محـضة، ولم تكن نتيجة تفكير نظري سابق كمـا هو الشأن في فلسفة الإيحاء الرمزي، وهي الفلسفة التي تركت أثرها في بعض شعرائنا المعاصرين.

---

(١٢٧) انظر: د. محمد مندور: في الأدب والنقد (ط١ سنة ١٩٤٩م)، ص٢٦ - ٢٧ .

(١٢٨) من آراء ابن سينا في رسالته المشار إليهـا - انظر: د. إبراهيم أنيس: أصوات اللغة عند ابن سينا (إحدى المحاضرات التي ألقيت في مؤتمر مجمع اللغة العربية - جلسة ١٧ يناير سنة ١٩٦٣م)، ص ١٠ .

(١٢٩) عبد الرحمن جلال الدين السـيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها: الجزء الأول بتحقيق مـحمد أحمد جاد المولى وآخرين (دار إحياء الكتب العربيـة ط٢)، ص١٩١، وانظر كذلك: الدكتور تمام حـسان: مناهج البحث في اللغة (الأنجلو سنة ١٩٥٥م)، ص ١٣٥ .

بيد أن هذا الأثر - فيما يخص الدلالة الصوتية- لم يبلغ عند شعرائنا من الإسراف ما بلغته نظرية كنظرية الأصوات الملونة عند «رامبو»؛ إذ لم يزد عن تنبيه هؤلاء الشعراء إلى أهمية الجانب الموسيقي في لغة القصيدة وضرورة ربطه بحركتها النفسية. وكثيرًا ما بدا هذا الأثر في دقة إحساسهم بالألفاظ وتحريهم منها - أغلب الظن بطريقة لا شعورية - ما تنسجم آثاره الصوتية مع الحالة الشعرية التي يُراد إثارتها. اقرأ مثلاً قول «صلاح لبكي» في قصيدة بعنوان «حلم»:

لا تحققت يا حلم   فتساويت والعدم
أنت أشهى ممنَّعًا، مسرف البعد والشمم
أنت أدنى في عالم السر والظلم
جوّك الغيب والمبهم والموعد المكتم
لك عند الحياة منّة من يعطر الديم
حسبنا منك ما نشمك بالوهم أو نضم(١٣٠)

وقارنها من ناحية الوقع الصوتي وانسجامه مع المعنى الشعري بقول «بشر فارس» في قصيدته (وحي):

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضا
فخلا عارف بفيض من اللطف منتضي
لقف الغيب من رهافة ما خف مومضا
صرف اللب تحت جفن أمين وأغمضا
حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعًا، وسرعان ما قضى(١٣١)

---

(١٣٠) مواعيد ص ٥٥ .

(١٣١) الكاتب المصري، مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨)، ص ٦٠١ .

فالموسيقى الخارجية في الحالتين متـماثلة؛ إذ القصيدتان من مجزوء الخفيف، وكلاهـما يطرح مـوضوعًـا يكاد يكون واحدًا، هو الحلم الشـعري الذي تـصوره القصـيدة الأولى وهميًـا بعيد التـحقيق، وتصوره الثـانية كالومـضة الخاطفـة لطفًا ورهافة، ورغم هذا يتفاوت حظ القصيدتين من وقع الأصـوات وانسجامها وطاقتها الإيحائية، ففي القصيـدة الأولى يقف الشاعر من ذلك الحلم الوهمي موقف القانع بامتناعه، المعـجب بما فيه من سرية وإبهام يقـتلهما البوح والوضوح، فـحديثه عنه أشبـه بالهـدهدة والتغني، ومن ثم حـسن أن يلجأ إلى الـروى المقيـد والأصوات السواكن والحركـات القصار بما تمثله جـميعًا من سرعـة وهرولة، ثم إلى الأصوات الأنفية خـاصة - الميم خاصة - الميم والنون - لخفـتها وقلة ما تستلزمـه من الجهد العضلي في النطق[١٣٢]، ولما فيهـا من طاقة نغميـة وغنائية غير مـحددة، فليست مصادفة أن يتردد هذان الصوتان أكثر من ثـلاثين مرة موزعة توزيعًا شبه عادل على مدار قطعة شعرية لا تتجاوز الستة أبيات .

أما في القصيـدة الثانية فلا يقف الشاعر من حلمـه الرهيف موقف التغني أو الرضا بامتناعه، بل يحاوره حتى يقـتنص منه الومضة اللطيفة، ومن أجل ذلك قل اتكاؤه نسبيًا على الأصوات الغنائية، واستطاع استـغلال الحركات القصيرة في حشو الأبيات للإيحاء بحركة تعقبه للحلم المنشود منذ كان فيضًا يتسور الوهم وراءه حتى يفنى ويتبدد بعد أن ينال الشاعر منه بغيته، ولكن هذه الحركة تهدأ في آخر كل بيت فتنتهي إلى نوع من التلاشي الرحب توحي به القافـية المطلقة. وتستطيع أن تهمس بكلمة «كالفـضا» أو «قضى» لترى أن الحـركة الطويلة في آخر كل منهمـا ساعدت على إبراز ما في معنى الكـلمة الأولى من رحابة، وما في معنى الكلمـة الثانية من نفاذ، فكأن مـا في ألف المد من طول وسعـة بمثابة القـرار الموسيقـي يتردد بين كل

(١٣٢) استفدنا فـي صفات الأصوات سمعيًـا وعضليًا من فصل قيم للدكـتور إبراهيم أنيس بعنوان «الجرس في اللفظ الشعري»، انظر: موسيقى الشعر ص١٥ :٣٨ .

مجمـوعة وأخرى من النغمـات فيخلق من التنوع والتجاوب مـا ينأى بالإيقاع عن التكرار الرتيب. ومع هذا كله قد لا تستسيغ الأذن الحساسة كثرة التجاء الشاعر إلى أصوات غير سهلة نسبيًا لما فيها من رخاوة كالفاء أو لما تحتاجه من جهد عضلي غير عادي كـالضاد(١٣٣)، وقد تسـتشعـر نوعًا من النبو أو التكـلف في بعض الألفاظ والتراكيب. ولعل هذا موطن المفارقـة بين ذلك النص وسابقه، حيث يأنس القارئ في الأول انسجامًا منشأه دقـة اختيار الأصوات ودقة توزيعها ثم المواءمـة السياقية، وهي غايات لم يحققها النص الأخير كما ينبغي أن تتحقق.

ولا يعني هذا الشاعر حين يـشرع في عمله الفني يضع أمامه حـشدًا من الجمل والكلمات ليـختار منها عن وعي مـا يشتمل على نسبـة معينة من صوت مـا، ونسبة أخرى من صوت ثان وهكذا، وإلا تحول الإبداع الشعري إلى عمليـة رياضية عقيمة، بل يعني أن الشاعر مدفـوعًا بحسه الفني - وبلا شعور في أغلب الأحـيان - يتحرى من الكلمات ألطفهـا وقعًا وأكثرها مواءمـة للمعنى المراد، فقيمـة الصوت إذن ليست قيمة مطلقة، وإنما هي مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب، ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقتـه لها، الأمر الذي يدفع شاعرًا «كبشر فارس» رأيناه في النموذج السـابق يعتمد على الأصوات القـصيرة في حشو الأبيـات أكثر مما يعتمد على أصوات المد، يدفعه إلى أن يعكس الآية في مثل هذه الأبيات:

رجع مـيـسـات الخـود ... فـي الملاءات الســود
مـثل مـدات العـود ... فـي ضلـوع المعـمـود
يا وجـوم المعـمـود ... عنـد لهـو مـعـقـود
مـن لبـاب مـسـدود ... فـي رواق ممـدود(١٣٤)

(١٣٣) لما تستلزمه الضاد من الجهد العضلي وما في الأصوات الرخوة من صعوبة نطقية نسبية. انظر: موسيقى الشعر ص ٢٣، ٢٦، وانظر كذلك تعقيبًا على هذه القصيدة في الفصل السابق، الفقرة الخاصة بالرمزية الميتافيزيقية.

(١٣٤) من قصيدة «أشباه وأضداد»، الأديب، يناير سنة ١٩٥٢م (ص٨).

فهو هنا - على نقيض ما سبق - يكثر من حركات المد الطويلة كالألف والواو والياء؛ لأن حركات المد - كما هو معلوم - من أكثر الأصوات سهولة في النطق ولطفًا في الأذن، وطواعية للإيحاء؛ لأن ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادئ العميق التي تسود الأبيات؛ إذ تحس أن ألف المد في كلمة «ميسات» من البيت الأول تعكس ما في معنى تلك الكلمة من حركة بطيئة رتيبة، كما تحس أن واو المد في الشطر الثاني من البيت نفسه قد جعلت «الملاءات السود» أعمق سوادًا إذا صح التعبير، أما في «مدات العود» فتبلغ المواءمة بين الصوت والدلالة درجة التجاوب الكامل، فكأن حركتي المد فيها - الألف والواو - توازيان حركة امتداد أنغام العود في ضلوع البائس الحزين، وليس عسيرًا أن تكتشف مثل هذا التجاوب الصوتي بين حركات المد والمعنى الشعري في البيتين الأخيرين وبخاصة في كلمتي «مسدود» و«ممدود»، حيث توحي الضمة الطويلة بأن هذا التيه الممتد الذي يعانيه الشاعر لا نهاية له ولا مهرب منه.

وربما كان «سعيد عقل» أقدر شعرائنا الذين تأثروا بالمذهب الرمزي على الإحساس بالأصوات ودقة توزيعها في البيت الشعري، فشعره محاولة لهندسة صوتية يُراد بها تجاوز الدلالة الوضعية للكلمة، والرجوع بها إلى عهدها الأول يوم كانت بنت التفاهم البدائي، مجرد أصوات تتساوى في الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود إظهاره: «مهمة الفن - كما يقول - أن ينتقي ويرتب، بحيث يوجد تركيبًا كلاميًا، وقل موسيقيًا، فيه من الأصوات، تمازجها أو التنادي، جهيرها أو الخفيت، مقتضبها أو المنبسط، إلى ألف لعب ولعب، ما يؤلف صيغًا صوتية تعيد بين الكلام والمقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي أن فصمها، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر»(١٣٥) وهو يعني بالتمازج في التركيب الكلامي انسجام الصوت مع ما يغايره، وبالتنادي تجاوبه مع ما يناظره على مسافات زمنية مناسبة، اقرأ قوله عن لقاء المسيح بالمجدلية:

سربلته أطيابها، سربلته سحب النور، سربلته الهيولي(١٣٦)

---

(١٣٥) مقدمة المجدلية ص ٣٤ - ٣٥.

(١٣٦) المصدر السابق ص ٧٠.

فتلاحظ اعتماده على أحرف بعينها كالسين والراء واللام والباء والهاء موزعة على الجمل الإيقاعية في البيت (التفاعيل) بما يسمح بتردد الصوت الواحد على مسافات زمنية متقاربة «فالسين» مثلاً تتصدر التفعيلة الأولى «سربلته» ثم تختفي لتعود مرة أخرى في أول التفعيلة الثالثة، ثم في صدر التفعيلة الرابعة وحشو التفعيلة الخامسة، وهكذا تتجاوب بقية الأصوات، كل مع ما يناظره، كما يمتزج كل منها مع ما يغايره، بحيث ينشأ عن التناظر والتغاير معًا إيقاع خاص داخل الموسيقى الخارجية للبيت، ولصوت السين في هذا المقام أهمية خاصة؛ لأنه من حروف الصفير، وهو بما فيه من وسوسة وحفيف ملائم أشد الملائمة للإيحاءات السارة التي تثيرها كلمات «كالطيب» و«النور» و«الهيولي»، كما أن تردده يكسب البيت لونًا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه، «ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسنًا. فليس تكرار الحروف قبيحًا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته. وليس هذا يتأتى لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف»(١٣٧).

وليس مثل هذا البيت فريدًا في نتاج الشاعر، بل إن قارئ المطولة ذاتها سوف يسترعي نظره كثرة تردد هذا الصوت وما يشبهه من حروف الصفير، بنسب مختلفة، في مواقف شعرية مماثلة للموقف السابق:

سفح الله، غبَّ نشوته، قارورة الحسن في صحارى البرية

***

من صبا المجدلية اقتصفوا العود، ومن رنّ كأسها النغمات

***

(١٣٧) موسيقى الشعر ص ٣٥ .

فجرّت في القضاء سلسلة الحلم، وأرخت على الأديم الصفاء
من أساريرها اكتست عطفات النهر زهواً، وميسة البان جاها
هينمات النسيم، رقرقة الأضواء، مسفوحة على الكائنات(١٣٨)

ففي هذه الأبيات وأمثالها ترى السين وما يشبهها من حروف الصفير كالصاد تستجيب بجرسها المفرد والمركب لرنة الطرب التي يتحدث بها الشاعر عن جمال «المجدلية» وما يخلعه على الوجود من نشوة وزهو وصفاء.

على أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن ما يصلح للتعبير عن موقف هو بالضرورة صالح لغيره، فلكل حالة شعرية ظروفها التعبيرية الخاصة، والمرجع أولاً وآخراً إلى رهافة ذوق المبدع ودقة استشعاره للتراكيب الصوتية التي تعين على نقل تجربته كما يحسها، ومن ثم لا تكون مهمة الناقد في هذا الصدد أن يبحث عن السبب في انصراف الشاعر عن أسلوب كلامي إلى آخر، بل واجبه أن يظهر كيف عبر الشاعر عن نفسه في موقف بعينه، وإلى أي مدى وفق في ذلك التعبير، فمن قبيل التحكم أن يسأل «سعيد عقل» لِمَ لَمْ يستخدم في هذا النموذج ما استخدمه في النماذج السابقة من مركبات صوتية، يقول في «نجوى الليل»:

ما الهوى من بعدنا؟
ما التلاقي؟ ما المنى؟
ما المواعيد بظل البيْلسَان؟
يا هُنا ليس هُنا؟
يا دُنى خلف الدنّى
أنتِ همّ الفل، أسقام الخزام(١٣٩)

---

(١٣٨) المجدلية صفحات: ٤٨، ٥٦، ٧٢، ٧٧.

(١٣٩) رندلي ص ١٤٣.

فالليل الذي يناجيه ليس ليلاً على التحديد، بل هو عالم مثالي وراء الزمان والمكان - يا هنا ليس هنا ، يا دنى خلف الدنى -، وفي مناجاته له نبرة من وجد المتصوفة بالحقيقة المطلقة، وفي تغنيه به ما في أذكارهم من ترنح ودندنة، وليس أعون على إثارة مثل هذا الجو النغمي من صوتي الغنة: الميم والنون؛ لأن فيهما بعض ما في الحركات الطويلة من قيم صوتية؛ ولأنهما يشبهانها في سهولة النطق ولطف الموقع؛ ثم لأن لهما فوق ذلك رنة غنائية وموسيقية خاصة، ومن هنا كان إلحاح الشاعر عليهما إلحاحًا غير عادي، ومن هنا كذلك كانت نسبة تردد كل منهما في جملة الأبيات أكثر من نسبة تردد أي صوت صامت آخر، باستثناء «اللام» التي تشبههما في سهولة النطق، وإن لم يكن فيها ما فيهما من طاقة منغومة.

وما أردنا من هذا إلا أن نبرز جانبًا في الموسيقى الصوتية يمكن أن يستغله شعراؤنا- وقد استغله بعضهم بالفعل - داخل الأوزان الشعرية المعروفة، فيخلقوا به إيقاعًا باطنيًا يضاف إلى الإيقاع الخارجي ويقويه، ونكرر ما قلناه سابقًا من أن مرد هذا أولاً وآخرًا إلى حساسية الشاعر فنيًا ولغويًا(١٤٠)، فبقدر اقتناعه بالتجربة

---

(١٤٠) هذه الحساسية هي التي تجعل الشاعر يختار في بيت من أبيات القصيدة نمطًا صوتيًا ما يلبث أن يغيره في البيت التالي تبعًا لتطور الموقف الشعري، وهي التي تملي على شاعر «كالسياب» أن يعاقب في قوافي الأبيات التالية بين الحركة الطويلة والصوت الصامت:

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر
مطر
مطر
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

فترى أن في هذه الأبيات لحظتين نفسيتين، أولاهما لحظة تفجع وحسرة على خير العراق الذي يذهب إلى غير أبنائه - والقصيدة ترصد حالة ما قبيل الثورة -، وثانيتهما: لحظة أمل ويقين بأن المطر - رمز الخصوبة والنماء- يحمل من قوى الحياة الكامنة ما يبشر بمستقبل جديد. فحركة المد الطويلة في كلمتي «نجوع» و«جوع» موائمة بسعتها وامتدادها لنبرة التحسر والمناحة التي تسود اللحظة الأولى، على حين ساعدت الحركات القصار والروى الساكن في كلمات «المطر» و«الزهر» على الأشعار بلحظة التكون السريع، لحظة انهمار المطر وعودة الحياة إلى الأزهار الذابلة ، انظر: أنشودة المطر، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

الشعرية وتمكنه من وسـائل الأداء يكون توفيقه في اختـيار الإطار الصوتي الملائم، وليس هناك قانون وضعي مـحض يلزم الشاعر بأن يلجأ إلى تعبيـر بعينه في حالة بعينها، وأية مـحاولة لوضع مثل هذا القانون لن تنجو من القصـور والتكلف معًا، وقد صنع بعضهم قصائد تجريبية بالإنجليزية تسودها الحركات الطويلة مثل (أو) و(آ) و(إ). وكذلك أصوات حروف ساكنة لينة دائرية لطيفة مثل (ر)، (ل)، (م)، (ر د) (ل د)، (ر ل). . . إلخ، وطلب مقابلتها بحروف متحـركة عالية رفيعة مثل (إي) و(آ)، وحروف سـاكنة خشنة، مـثل (ز) و(تشي) و(كي) و(جي). . .إلخ، وألفت أيضًا أبيـات من الشعر أوزانها تتكون من مـقطعين أو ثلاثة مقاطع وذات تعـبيرات صوتية مختلفة. واختبر تأثير هذه العوامـل المختلفة باختيار صفات معينة من قوائم معدة، فوجد أن «الإيقاع أكثر العناصر تعبيرًا عن الحالة المزاجية، وتليه أنماط التعبير الصوتيـة، ثم تأتي الحروف الساكنـة الخشنة أكثـر مرحًا وفكاهة، بينمـا الأصوات العميقة المفتوحة أكثر وقارًا وقوة»(١٤١).

والحق أن مـثل هذه المحاولة لا يحـسن قـبولهـا إلا في نطاق الاجـتهـادات التقريبيـة لا غير، فهي ليست قاعـدة مطردة بمقتضاها يصب الشاعر أحـساسيه في قوالب صـوتية مـعدة؛ لأن قـيمة الـصوت - كمـا قلنا - ليست بذاته فـقط، بل بالتوفيق بينه وبين ما يسبقه، وبإشبـاعه لحالة التوقع السائد في ذهن كل من الشاعر والقارئ، وتختلف الطريقـة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعًـا للانفعال الذي يكون موجودًا فعلاً في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضًا تبعًا للمدلول وللظروف العامة التـي يوجد فيها هذا الصـوت، «فتأثير اللفظ من حـيث هو صوت لا يمكن فصله- كـما يقول ريتـشاردز - عن التأثيرات الأخـرى التي تتم في نفس الوقت، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معًا بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر»(١٤٢).

(١٤١) ميادين علم النفـس «بإشراف ج.ب. جيلفورد وتحرير مـجموعة»، المجلد الأول، أشرف على ترجـمته الدكتور يوسف مراد (دار المعارف، سنة ١٩٥٥م)، ص ٤٨٩ - ٤٩٠ .

(١٤٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، ص ١٩١- ١٩٢ .

وإذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها واكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة، وكانت بهذا الاعتبار موطن اهتمام الشاعر الرمزي، فإن ذلك لا يعني إغفال الجانب الآخر من القضية وهو جانب الموسيقى الخارجية كما تبدو في الإيقاع والوزن، وقد كانا من قديم مجالاً خصبًا لمحاولات التجديد.

(ب) التجديد وموسيقى القصيدة الرمزية:

وقد سبق أن قلنا: إن الإيقاع عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة التي قد تتردد بمفردها طيلة البيت كما في بحر الكامل مثلاً (متفاعلن ست مرات)، وقد تشاركها هذا التردد تفعيلة أخرى كما في بحر الطويل (فعولن مفاعيلن أربع مرات)، حيث ترد تفعيلة تعقبها أخرى مغايرة ثم الأولى مرة ثانية وهكذا، ومن مجموع التفعيلات في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري.

وأهمية الإيقاع والوزن في الإيحاء الشعري لا تقل عن أهمية المواءمة الصوتية، ويعزو «ريتشاردز» هذه الأهمية إلى ميزة التوقع التي يحققانها؛ لأن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره، ويأتي الوزن فيضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقًا زمنيًا معينًا، فليس الوزن في الكلمات ذاتها وإنما في الاستجابة التي يخلقها فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص[(١٤٣)].

ثم إن للإيقاع والوزن - فوق خاصة التوقع وما تتطلبه من إشباع- صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر، فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح

---

(١٤٣) انظر فصلاً قيمًا لريتشاردز بعنوان: «الإيقاع والوزن»: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، ص ١٨٨ وما بعدها .

موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية؛ إذ إن قانون الانتشار العصبي - كما يسميه جويو - يجعل التنبه أو التأثر الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلاً أو كثيرًا إلى الأعضاء كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكنًا، وبتأثير قانون «الوزن أو الإيقاع» الذي يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب إلى تموج منتظم، فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز، وإذا كنت تعاني ألمًا ماديًّا أو نفسيًّا رأيت الجسم كله يضطرب، فإذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى وراء ورأيت اضطرابه يصبح منتظمًا، وإذا كنت أخيرًا في حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص. وهذه الظاهرات نفسها تلاحظ كذلك في أعضاء الصوت؛ إذ يكتسب الكلام بتأثير التنبه العصبي قوة وإيقاعًا واضحين(١٤٤).
وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال، فإن هذا الإيقاع يميل - وفقًا لقانون علمي آخر هو قانون العدوى العاطفية - إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع، فمتى تكلم المرء شعرًا فكأنه بذلك وحده يقول: إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية، أو كأن إيقاعات كلامه في تلك الحالة «ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت، فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه»(١٤٥).

وقد كان النموذج المتبع في تشكيل القصيدة العربية - وما يزال متبعًا عند كثيرين - أن يلتزم الشاعر بالإيقاع والوزن كليهما، بحيث تتساوى الأبيات في نوع التفعيلة المتخذة أساسًا للإيقاع، وفي عدد التفعيلات الموجودة في كل بيت، بل وفي القوافي التي تنتهي بها هذه الأبيات. وقد كان هذا الالتزام في الحقيقة استجابة ضرورية للظروف الثقافية والاجتماعية التي واكبت نشأة الشعر العربي كما كان

---

(١٤٤) انظر: ج. م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، ص ١٣٨ .

(١٤٥) السابق ص ١٣٩ .

امتداداً طبيعيًا لتلك الخاصة الموسيقية التي يحس بها من يمارس اللغة العربية ممارسة تذوق ووعي وإدراك .

ففيما يختص بالظروف الثقافية والاجتماعية يمكن القول بأن الأدب العربي في مراحله الأولى كان أدبًا سمعيًا يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبي. وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي اكتسبت آذانهم مرانًا وقدرة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه وتأبى آخر لنبوه. ولعل أمر هذه الظاهرة لم يقتصر على الأدب العربي القديم، بل شمل كل الآداب القديمة للأمم الأخرى التي مرت بأطوار تاريخية شبيهة بتلك التي مرت بها الأمة العربية، والفارق الهام بين الأمة العربية وغيرها في هذا الصدد هو أن العرب مروا بعهودهم البدائية وهم أميون، وكانت لهم آداب ربما رجعت إلى ما قبل المسيح، ثم تطورت هذه الآداب في ظل الأمية حتى اكتمل تطورها وأخذت صورة الأدب الناضج وهي ماتزال على الأمية باقية(١٤٦) .

ثم إن للشعر العربي وضعه الخاص داخل إطار هذه الحقيقة العامة، فالملاحظ- كما يرى الأستاذ عباس محمود العقاد - أن الأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تختلف عن تلك التي تنشد الشعر جماعة، ففي الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين إلى الموسيقى الشعرية والقوافي التي تشعرهم بمواضع الوقوف، على حين يقوم التغني في الإنشاد الجماعي بوظيفة إيقاعية تقل فيها الحاجة إلى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته، «فالجماعة إذا أنشدت في المعبد أو في المسرح أو في حلقة الرقص، لم يكن لها غنى عن الغناء والإيقاع؛ لأنها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف

(١٤٦) انظر: د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ (ط١ سنة ١٩٥٨م) ص ١٩١، ١٩٣، ١٩٤ .

بالنغمات، ولم تحفظها بقافية واضحة، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الإطالة في امتداد الإلقاء»(١٤٧).

ويبدو الاختلاف بين أثر كل من الإنشاد الفردي والإنشاد الجماعي في موسيقى الشعر إذا لاحظنا أن كثيرًا من الأشعار العالمية درجت في طفولتها على الإفادة من إيقاع بعض الفنون التعبيرية التي كانت تقترن بها أو تصاحبها كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من مواقف الشعائر والطقوس، أما الشعر العربي فلم يعرف ترنمًا جماعيًا على غرار ما كان موجودًا عند العبرانيين في صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين في أناشيدهم المسرحية، بل كان إنشاده منذ البداية فرديًا، استلهم فيه العربي حركة الإبل في عرض الصحراء، وترنح مقدماتها وأعجازها إلى الأمام والخلف، ووقع أخفافها ما بين إبطاء وإسراع، وهدوء وهرولة، ومن ثم كان «الحداء»، وهو الصورة الأولى لإيقاع الشعر العربي. ومعلوم أن الحداء غناء مفرد، ولابد للغناء المفرد من القافية؛ لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافًا للغناء الجماعي الذي يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف، وأين يكون الاسترسال.

وبما أن الغناء الملازم لحركة واحدة يستدعي بالضرورة مجاراة هذه الحركة في اطرادها وإيقاعها، وبخاصة حين تكون الحركة الطبيعية نمطًا لا يقع فيه الخطأ والاختلاف كحركة الإبل، لم يكن غريبًا أن تقوم موسيقى القصيدة العربية على التكرار المتساوي لوحدة الإيقاع (التفعيلة) داخل البيت، ولوزن البيت وقافيته داخل القصيدة بعامة(١٤٨).

على أن فردية موقف الإنشاد في القصيدة العربية لا يعني بالضرورة فردية موقف التلقي، بل على العكس من ذلك قد التصق الشعر العربي منذ نشأته بوجدان الجماعة

---

(١٤٧) الأستاذ عباس محمود العقاد: التجديد في الشعر العربي، دراسة ألقيت بمهرجان الشعر الرابع بالإسكندرية سنة ١٩٦٢، ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان ص ١٦٤ .

(١٤٨) المرجع السابق، ص ١٦٤- ١٦٥، وكذلك «اللغة الشاعرة» للمؤلف ذاته (القاهرة، الأنجلو سنة ١٩٦٠م)، ص ٢٧-٢٨ .

وحاجاتها، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها في فراغ، وإنما يستمدها من قيم البيئة، ويتوجه بها إلى تأكيد هذه القيم عينها، ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها في التراث الشعري إلا حين تلقى في محفل أو جمع، وعلى مسمع من الخاصة في قصور الملوك والأمراء، وحتى في هذه الحالة الأخيرة لم تكن القصيدة توجه إلى الملك أو الحاكم باعتباره الفردي فقط، بل باعتباره كذلك نموذجًا اجتماعيًا .

ولقد تحدد عروض الشعر العربي على هذا الأساس، فهو شعر موجه إلى الجماعة غالبًا، والتأثير في الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الإيقاع، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوي الأبيات في أطوالها وقوافيها، فمن هذا التساوي تنشأ «وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقًا جماعيًا يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة هذا الإنشاء. ويوحد التنغيم السحري مشاعر وانفعالات الجمع؛ لأنه أقرب إلى وقع العمليات البيولوجية، فالبحر المتكرر، والقافية الملتزمة قوالب من الوقع يلتزمونها جميعًا: الشاعر والمتلقون»[(١٤٩)] .

ومن شأن الظاهرة الفنية ألا تثبت على نمط معين، فالفنان بطبيعته وبضرورة الابتكار الذاتي ميال إلى التجديد، وتاريخ الفن مجرى متحرك، تسوده موجة فلا تلبث أن تفسح الطريق لغيرها، وهذه بدورها تعدل منها أو تضيف إليها. وهكذا تعرضت موسيقى القصيدة العربية - كما تعرضت نظيرتها في الشعر الأوروبي وبخاصة على أقلام الرمزيين - لمحاولات عديدة قصد بها إلى تطويع الإيقاع وربطه بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر بدلاً من إخضاعه لنموذج عروضي ثابت.

ومن الإنصاف أن يقال: إن بعض شعراء العربية في مرحلة الرهو التي تضاءلت فيها القدرة على الإبداع الشعري الجيد، لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقًا لحركات وسواكن وقوافي مضبوطة، وكثيرًا ما كانوا

---

(١٤٩) بدر الديب: مقدمة ديوان «الناس في بلادي» ص١٠، وانظر كذلك الدكتور محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨م، ص ١٠٦-١٠٧ .

ينظمون بلا شعور، وأحيانًا كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم - إذا وجدت- بألفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت، فإذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من المعنى أو الإحساس، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة. وقد وضع هؤلاء الشعراء «العروضيون» أمام الأجيال اللاحقة نموذجًا شائهًا للقصيدة العربية، وأورثوهم - برد الفعل - نفوراً من كل نمط عروضي يقيد الوجدان بدلاً من أن يتقيد به، ودفعوهم إلى تخطي القواعد الصلبة، إما عن جهل بها أو تجاهل لها، وفي الحالتين كان المغزى واضحًا، وهو «أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية»(١٥٠).

ومن الإنصاف كذلك أن يقال إن بعض الظروف الثقافية والاجتماعية التي أحاطت بالشعر العربي في عصوره التاريخية قد تغيرت، وإن محاولات التجديد المشار إليها كانت - في بعض جوانبها - انعكاسًا لهذا التغير، فقد تضاءل اتكاء الشاعر المعاصر على سلطة الطبقة العليا في المجتمع من حكام وسادة، تلك الطبقة التي كانت تجيزه أو تسجنه، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى الجماعة مباشرة أصبح معظمه يتوجه إلى الأفراد، وإلى مشاعرهم الذاتية بخاصة، وبعد أن كان ينظم ليلقى أصبح مادة للقراءة وللقراءة الصامتة على التجديد، و«إذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة، فإن التركيب الوزني فيها يضعف، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض، وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع»(١٥١).

في ظل هذه الظروف الثقافية والاجتماعية المتغيرة يمكن تفسير حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث، سواء منها ما تم داخل الإطار الشطري

(١٥٠) الأستاذ العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (مكتبة النهضة سنة ١٩٣٧م)، ص ١٠.

(١٥١) الدكتور إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث (دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٥م)، ص ٢٩.

كتنويع القـوافي وتوزيع تفعيلات البـيت على الشطرين توزيعًا جديدًا لا يلتـزم فيه تساوي الأشطر والأبيـات في القصيـدة الواحدة، وإن التزمت فيـه مع ذلك وحدة الفقرة أو المقطع، أو مـا خرج منه على نظام الشطرين خروجًا مطلقًا واعـتمد على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت، وهو ما ذاعت تسـميته بالشعر الحر، ونفضل أن نعرض له في حينه - بوصفه محاولة لربط الإيقاع باللحظة الشعرية - تحت اسم «الشعر التفعيلي»؛ إذ لم يتحـرر دعاته من الإيقاع جملة، وإن تحرروا من التساوي المطلق بين الأبيات في الوزن والقافية.

بيد أن تصور هذه الحركات التجديدية عـلى أنها جهد بدأه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق، هو تصـور يجافي الحقـيقة، ويتحـتم على من يتصدى للشـعر العربي المعاصـر أن يضع هذه الحركات في مكانها التـاريخي باعتبارها امتـدادًا غير مبـاشر لمحاولات سابقـة بدأها المولدون في الجناح الشرقي من الدولة العـربية إبان العصـر العباسي، ثم في البيـئة الأندلسيـة التي شهدت منذ أخريات القـرن الثالث الهجـري ميلاد نمط موسـيقي جديد، هو الموشحـات التي تعتبر لحـينها ثورة على النظام التقليدي للبيت الشعري.

ويكفي للتـدليل على أهميـة هذه المحاولات المبكرة أن نعلم أنهـا لم تكتف بالخروج على القواعد العروضيـة المقررة، بل تعدت ذلك إلى اختراع بعض الأوزان التي اصطلح العرضـيون على تسميـتها بالأبحر المهمـلة كالمستطيل والممتـد والمتوفر والمتئـد والمنسرد والمطرد، وقد كان العـرضيون يقـفون في حيرة أمـام النماذج التي تُسـاق لهذه الأوزان، وأحـيانًـا كانوا يوفـقون في ردهـا- بشيء من التكلف- إلى الأوزان المشهورة، ولكـن بعضهم كانت لديه الجـرأة ليعترف بشعـرية هذه النماذج رغم مخالفـتها لأساليب العـرب في أوزانهم. وهو ما يشير إليـه «الدمنهوري» في حاشـيتـه على متن الكافي حين نقل قـول بعضـهم: بناء اللفظ العـربي على وزن

مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح في كونه شعرًا ولا يخرجه عن كونه شعرًا، ونصر هذا المذهب الزمخشري في القسطاس»(١٥٢).

أما الشعراء فلم تكن ملاحظات العروضيين لتعنيهم كثيرًا، وكان قصارى ما يعلقون به على ما يوجه إليهم من نقد أن يقولوا كما قال أبو العتاهية: «أنا أكبر من العروض»، وهي عبارة إن أشعرت برفضه لكل ما يحد من حريته الشعرية فإنها لم تقدم تفسيرًا شافيًا لبواعث هذا الرفض، ولم تربطه بأسس اجتماعية أو فنية على ما هو شأن الدعوات الأدبية الحقة، ومن ثم ظل تأثير هذه الحركة - وأمثالها - في الإبداع الشعري محدودًا .

ويبدو أن الشعراء لم يكونوا بحاجة إلى اختراع أوزان شعرية جديدة قدر ما كانوا في حاجة إلى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة بالفعل، وذلك بالتصرف في مسافات الأشطر والأبيات، والخروج على وحدة القافية وتأليف وحدات موسيقية لا تقوم على التكرار التقليدي، ولكنها مع ذلك لا تخلو من موسيقى واضحة في تنوعها، وهي حاجات كانت نشأة الإطار التوشيحي استجابة لها، ففي الموشحة تتغاير القوافي بين ما يسمى «بالغصن» وما يسمى «بالقفل» في كل فقرة من فقراتها، وفيها تتراوح مسافات الشطرات حيث يجوز «استخدام البحر الذي ستصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات من حالاته، أي من حيث التمام والجزء والشطر»(١٥٣) .

وليس شك أن حركات التجديد في موسيقى الشعر المعاصر قد استأنست بهذه المحاولات الرائدة، ولولاها لكان المتمردون على العروض التقليدي من المحدثين أحرياء بأن يستشعروا كثيرًا من الحرج في الخروج عليه، وقد ساعد على

(١٥٢) انظر: حاشية الدمنهوري على متن الكافي (مصر - المطبعة الميمنية سنة ١٣١٦هـ)، ص ١٥، ٣٥ .

(١٥٣) للتوسع في فهم القيم الفنية التي تحتويها الموشحة. انظر: الدكتور أحمد هيكل: الأدب الأندلسي (الطبعة الثانية ١٩٦٢م - مكتبة الشباب)، ص ١٥٧ وما بعدها .

نفي هذا الحرج مـا لمسوه بحكم اتصالهم بالآداب الغربيـة من ميل هذه الآداب إلى التحرر من صرامة القاعدة العروضية، ولاسيما من ناحية القافية؛ إذ يستعاض عنها بما يسمى بالقافية المتـعانقة، حيث تتفق قافية البيت مع قـافية البيت الذي بعده، أو القافـية المتقاطعـة، حيث تتفق قافـيته مع قافـية البيت التالي لما بعـده، أو القوافي المستقلة التي لا تماثل بينها على الإطلاق(١٥٤) .

ولئن كانت أطوار التـجديد في عروض الـشعر العربـي الحديث لا تعني في تفصيلاتها من يرصد الظاهرة الرمزية، فإنهـا تعنيه في جملتها، وبخاصة من حيث ترديدها لبعض الأسس التي استند إليها الرمزيون في تجديد موسيقى الشعر الغربي، ثم من حيث أثرها في تطويع الإيقاع وجعله صورة للحـالة النفسية ووسيلة للإيحاء بها. ويمكن - على سبيل التقريب - رد هذه الحـركات إلى ثلاثة أنهار رئيسية، في أولها تصب هذه الحركـة التي قصدت إلى الاستقلال بالشـعر عن أي فن آخر ولو كان هذا الفن هو الموسيقى، واستعاضت عن الإيقاع بما تولده الموسيقى الصوتية في النثرس الشـعري من رنين غامض، وإلى ثانيـها ترجع تلك الحركات التي قـصدت إلى التجديـد في الموسيقى الشعـرية بما لا يخرج عن النظام الشطري الذي درجت عليه القصـيدة العربية، أما ثالثـها فيتمـثل في الشعر التفعـيلي حيث تنهار الأشطر المتساوية وتحل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت .

أما النثر الشعري، فقد عنى به بعض المهجريين خاصة، وعلى رأسهم جبران خليل جبران(١٥٥)، وهو نثر يفتقد الإيقاع والوزن والقافية جميعًا، ولا يندرج تحت اسم الشعر إلا تجـوزًا، ويمكن مقارنته من هذه النـاحية بقصائد بودليـر النثرية، أو

---

(١٥٤) انظر للتفرقة بين القوافي المستقلة والمتعانقة والمتقاطعة، الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٧٥ .

(١٥٥) انظر للنثر الشعري أو الشعر المنثور وقيمته الفنية: الأستاذ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث جـ٢ (ط٤) ص ٢٢٦ وما بعدها، وكذلك: الدكتور محمد مندور: مـحاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة (سنة ١٩٥٨م) ص ١٠٧-١٠٨ .

بمؤلف «رامبو» الشهير : «فصل في الجحيم Un saison en enter»[١٥٦] مع فارق أن طبيعة العروض في الشعر الفرنسي تختلف - كما أسلفنا - عنها في الشعر العربي، فالخروج عليها هناك لا يعني أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة، وهو خروج لا يؤدي بالنص الشعري إلى خسارة ذات قيمة؛ إذ يظل فيه قدر من الإيقاع الناشئ عن توالي المقاطع تواليًا غير محدود، أما في الشعر العربي فإن افتقاد النص لوحدة الإيقاع (التفعيلة) ينتقل به من نطاق الشعر إلى نطاق النثر مهما كانت دقة مراعاته للموسيقى الصوتية. وتستطيع أن تختبر بنفسك مدى صدق هذه الحقيقة، إذا قرأت هذه الفقرة من قطعة «لبشر فارس» سماها «قصيدة غبطة»، حتى تتبين القيمة الحقيقية لما أضافوه في هذا الجانب - يقول:

في السماء
رفّت زينة بشْرك
باقة لُمع شَهباء
لحظة شبَّ الفجر
واستيقظت الشمس على وجد
الشمس التي تنافسك بحلم
مجدتك
لأنها كشفت جسارتك الساذجة
فلقفها ظمأي
وهو يغترف شيئًا من قُدسانية جزعك
وراء الدوار الذي يلفّ زمرد بصرك المشبع فتوة

(١٥٦) انظر عن القصائد النثرية لبودلير . I. Stewart, Poetry in France and England p. 147
وعن «رامبو» W. Y. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 247

رجاء أن تغترب يداي عني فتستسلما متهالكتين

فتصنعا لحجَك الأبلج

صورًا عوالي عوابر

حشْويها وثَبات مرتجلات، كساؤها نوار(١٥٧)

وينبغي أن يكون المتلقي على حذر، كي يكتشف نثرية هذه القطعة التي كتبها صاحبها على صورة الشعر وما هي بشعر، فإذا كان المقصود توزيع الجمل اللغوية على الأسطر لإبراز كل جملة وموسيقاها الصوتية فقد كان يمكن أن يتم ذلك بعلامات الترقيم المعروفة، أما إذا كان القصد أن يمثل كل سطر ما يمثله البيت داخل القصيدة الشعرية، فأمر لا تعين عليه طبيعة الفقرة المذكورة، فهي تبدأ بما يساوي «فاعلاتن» بمقياس العروض: «في السماء»، تعقب ذلك أسطر يمكن ردها إلى تفعيلة المتدارك «فاعل أو فعلن أو فاعلُ»، تليها أسطر يمكن إرجاع بعض مقاطعها إلى الوحدات الإيقاعية في الرمل أو الرجز أو الكامل، أما بعضها الآخر فلا إيقاع له على الإطلاق، مما يدل على أن الشاعر لم يكن يقصد بدءًا إلى مراعاة الإيقاع الشعري- حتى في الأسطر التي تحقق فيها هذا الإيقاع-، وأن ما جاء من تلك القطعة على وزن بعينه إنما هو من باب المصادفة المحضة.

وإذا كان دعاة النثر الشعري قد شاءوا بمثل هذا النموذج أن يؤكدوا استقلال الشعر «عن أي فن آخر، ولو كان هذا الفن هو الموسيقى» وأن الشعر باستطاعته أن يقوم بذاته وبصوره وأخيلته وأسلوبه المتميز(١٥٨) ، فالواقع أنهم بما قدموه برهنوا على عكس المطلوب، أي على أهمية الإيقاع الشعري وضرورته لخلق نوع من المواضعة بين الشاعر والمتلقي؛ لأن استعمال الشاعر لنمط إيقاعي يلفت المتلقي إلى أنه بإزاء أسلوب كلامي يختلف عن أسلوب النثر، ويجعله يتوقع متابعة الشاعر لذلك النمط دون

---

(١٥٧) «قصيدة غبطة»، الأديب، يونيو سنة ١٩٥٠م، ص٦، وقد نقلناها بالشكل الذي نشرت به.

(١٥٨) الدكتور محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة ص ١٠٧ .

غيره، وهذا التوقع ذاته هو ما يمنح الشعر معناه، وهو كذلك الصلة الحقيقية بين النص الشعري ومتذوقه، تلك الصلة التي نفتقدها كليًا أو جزئيًا في النثر الشعري(١٥٩).

لهذا السبب، ولأن من كتبوا في هذا الشكل لم يوهبوا من دقة الحس اللغوي والقدرة على المواءمة بين الأصوات والحركة النفسية ما يعوض خروجهم على طبيعة الشعر العربي، لم تصب هذه الدعوة من الانتشار ما كان يأمله أصحابها وظل التمسك بموسيقى الشعر قائمًا.

وقد واكبت هذه الدعوة حركات أخرى لم يقصد بها إلى الخروج على الإيقاع الشعري أو على النظام الشطري للقصيدة، بل روعي فيها التخفف من رتابة القافية الواحدة، والتصرف في توزيع التفعيلات على شطري البيت بحيث يمكن أن يكون الشطر الأول تامًا والثاني مجزوءًا أو منهوكًا أو العكس، وحرية الشاعر في استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، واستساغته أحيانًا لبعض الزحافات والعلل العروضية التي لم يستسغها القدامى. وجميعها تجديدات أريد بها تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها، كما أنها تستلهم نظام التوشيح إن لم يكن في تفصيلاته ففي أسسه العامة.

ضمن هذا الإطار الأخير - الإطار الشطري - يمكن فهم حركات التجديد التي تعرضت لها موسيقى الشعر العربي منذ أوليات هذا القرن حتى الأربعينيات

(١٥٩) تطورت هذه القضية في لبنان إلى ما سمي في السنوات الأخيرة «بقصيدة النثر» وهي لا تدخل في نطاق ما ندعوه بالشعر الحر أو التفعيلي؛ لأنها ترفض الإيقاع الشعري رفضًا مطلقًا، ورغم محاولة أنصارها التمسك بأهداب الشاعر الرمزي «أرثر رامبو»، واجتهادهم في تقنينها فلسفيًا وفنيًا فإن أساس دعوتهم لا يخلو من تناقض- يقول أحدهم: ما دمنا قد مهدنا أن الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وحدهما، وأن الموسيقى الداخلية النفسية - هي الأهم . فما المانع أن يتألف من شعر النثر قصيدة نثر؟. والمغالطة واضحة في ربطه بين قصيدة النثر والقول بعدم كفاية الوزن والقافية في الشعر الجيد؛ إذ لا تمانع بين أن تكون القصيدة إيقاعية وفي الوقت ذاته موحية بالتجربة النفسية للشاعر، والمهارة تتجلى في القدرة على تطويع الإيقاع بما يوائم هذه التجربة. هذا فضلاً عن أن قصيدتهم المذكورة لا تخلو من الوزن والقافية وحدهما كما يقول، بل تخلو كذلك من وحدة الإيقاع «التفعيلة»، وهو ما ينأى بها عن النطاق الشعري جملة - انظر على سبيل التمثيل لهذه الدعوة: هاني مندس: مقال بعنوان: «قصيدة النثر في لبنان»، مجلة الشعر، أغسطس سنة ١٩٦٤م، ص ٦٤ وما بعدها.

منه، وهي الحركـات التي قلنا: إنها تشكل النهر الثـاني من أنهار التجـديد، وإليه ترتد تلك المحاولـة التي بدأها «عبد الرحـمن شكري» و«جمـيل صدقي الزهاوي» و«محمد فـريد أبو حديد» وغيرهم، حين نزعوا في بعض قـصائدهم إلى التخلص من وحدة القافية مع الإبقاء على وحدة الوزن فيما يسمى «بالشعر المرسل»؛ لأنه«إذا كان يُراد إدخال بعض من أنواع التأليف في اللغة العربية فلابد من وسيلة لفك قيود القافية، فالقافية غل متين يمنع الاسترسال في القول، وإذا كان الاسترسال والإطالة لازمين كانت القافية حجر عثرة لابد من إزالتها»(١٦٠) .

وإلى الإطار ذاته ترتد معظم محاولات المهجـريين في تطويع القالب الشعري وتليين أوزانه وتنويع قوافيه، فبغض النظر عمن مارس منهم النثر الشعري، لم تكن ثورتهم على العروض رفضًا مـطلقًا له بقدر ما كانت رفضًا لأن يتـحول الشعر إلى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيـه ولا نبض، ونزوعًا إلى التخلص من سيطرة القافية الموحدة أو «القيد الحديد» كما يدعوها «ميخائيل نعيمة»: «الحياة كلها عنده - يقصد الشاعر - ليست سوى ترنيمة، محزنة أو مطربة، يسمعها كيفما انقلب، لذلك يعبر عنهـا بعبارات مـوزونة رنانة. الوزن والتناسب في الطبـيعـة أخوان لا ينفـصلان، وبغيرهمـا «لم يكن شيء مما كون». والشاعر الذي تعـانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سـواه. لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم. الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعـر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة»(١٦١).

---

(١٦٠) من مقال للأستاذ مـحمد فريد أبو حديد بعنوان: هل للشعر المرسل مكان في العـربية، مجلة الرسالة، العدد التـاسع، السنة الأولى ص ١٠، وفي هذا المقال قطعة من ترجـمته لمسـرحية «عطيل» عن شكسبير تريك الخـصائص الفنيـة لهـذا اللون من الشعـر، وانظر كذلك مـن نماذجه قـصيـدة «كلمات العـواطف» لعبـدالرحمن شكري، ديوان عبد الرحـمن شكري، الطبعة الأولى بتـحقيق الأستـاذ نقولا يوسف، وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون سنة ١٩٦٠، ص ٨٥-٩٤ .

(١٦١) ميخائيل نعيمة، الغربال (دار المعارف - سنة ١٩٤٦م)، ص ٧٣ .

ويمكن القول بأن تصرف المهجريين في القافـية كان محكومًا في أغلب حالاته بأحد نظم ثلاثة: نظام الموشحة، ونظام المقطوعـات المختلفة القوافي، ونظام القوافي المتعانقة أو المتقاطعة. أما تجديدهم في الوزن الشعري فقصاراه عدم المساواة التامة بين أشطر القصيدة وأبياتها، بحيث يستخـدم البحر الواحد في أشكاله العروضية المختلفة من حيث التـمام والجزء والشطر، بل والوصول أحـيانًا بالبيت أو الشطر إلى أصـغر وحداته وهي التفعيلة كما يصنع «نعمة الحاج» في قصيدته «ليلة أرق»، وفيها يقول:

في ظـلال اللـيل والـناس نـيـــام ... أرقت عــيـنـي فـمـــا ذقـت الكرى
ليلـة أحـــيـــيـــتــهـــا منـذ المســا ... للصباح
في فـنون وشـــــجـــــون وأسى ... والتياح
نـزل الـهم بـقـلـبـي ورســـــــا ... واستراح
وإذا الـهم عـلى الـقلـب أقـــام ... راح عنـه الدمع يـروي خـــبــــرا
سـاهر الطرف وفي الـقلب لهـيب ... لا يـــــطـــــــاق
شـــارد الفكر نأى عنـي الحـبـيب ... والرفاق
آه مـــا أشـــجـاك يـا ليل الغـــريب ... والفراق
تســـعـــر الـنفس حنـينا وهيـــام ... ويذوب القلـب إمـا ذكـرا !(١٦٢)

ففي هذه القصيدة تتمثل معظم مظاهر التـجديد المهجري المشار إليها؛ إذ تبدأ ببيت من الرمل التام تعقبه ثلاثة أبيات، شطرات الصدر منـها تامة التفاعيل متحدة القافية، أما شطرات العجز فيتكون كل منها من تفعيلة واحدة مع قافية متماثلة فيها كذلك، ولكنهـا مغايرة في الوقت ذاته لقـوافي الأشطر الأولى، يلي هذا بيت تام يتفق في قافيتـه وفي عدد تفعيلاته ونظام توزيعها مع البيت الأول مـثلما يتفق قفل

(١٦٢) بلاغة العـرب في القرن العـشرين، جـمع محـيي الدين رضا (الطبـعة الثـانية سنة ١٩٢٤م - المطبـعة الرحمانية)، ص ٢٧٦ .

الموشحة مع مطلعها، وتنتهي هذه الفقرة لتبدأ فقرة جديدة على النحو نفسه وهكذا حتى ختام القصيدة(١٦٣) .

❁❁❁

وقد انتهى حصاد تلك المحاولات جميعًا إلى أيدي من تمذهب بالرمزية من شعرائنا أو تأثر بها، ولئن كانت ثورة الرمزية على العروض التقليدي في الشعر الغربي قد نبهت هؤلاء الشعراء إلى أهمية جعل الإيقاع مرنًا بما يوائم الحركة النفسية للقصيدة، فقد وضعت أمامهم تلك المحاولات السابقة في شعرنا العربي نموذجًا تطبيقيًا لهذه الغاية، يحتذونه أو يعدلون منه أو يضيفون إليه .

ولكن هل أضافوا حقًا إلى تلك المحاولات شيئًا ذا قيمة؟ وهل وفقوا في جعل الإيقاع صورة للحركة النفسية؟

لعلنا ما زلنا على ذكر من التفرقة الآنفة بين نهرين أو تيارين من تيارات التجديد في موسيقى الشعر المعاصر: تجديد في داخل الإطار الشطري للقصيدة العربية يتقيد بوحدة البيت نوعًا من التقيد، وتجديد يتخذ من التفعيلة وحدة للقصيدة دون الالتزام بعدد معين لمرات ترددها في البيت، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالشعر التفعيلي. ويمكن القول أن ألصق شعرائنا بالمذهب الرمزي وأكثرهم تأثرًا به ظلت معظم محاولاتهم في الموسيقى الشعرية تدور في النطاق الأول من نطاقي التجديد المشار إليهما، ومحاولتهم من هذه الناحية امتداد لما سبقها من محاولات، وتطوير لبعض جوانبها.

«فحسن كامل الصيرفي» - وهو أشد من دعوناهم بشعراء رمزية التعبير جرأة على المتن العروضي - لم تتعد ثورته على القوالب التقليدية تنويع القوافي

---

(١٦٣) انظر كذلك من نماذج الشكل في القصيدة المهجرية: قصيدة «ابتهالات» لميخائيل نعيمة (بلاغة العرب في القرن العشرين ص١٢٨) وقصيدة «اتبعيني» لأمين مشرق (المصدر نفسه ص ٢٣٥ - ٢٣٦) .

واصطناع القافية المزدوجة، ومزج بعض البحور الشعرية، والتحرر في توزيع التفعيلات في وحدات مختلفة الكم مع التزام ما يناظر هذه الوحدات في كل فقرات القصيدة، وذلك ما يدعوه الشاعر نفسه «بالخروج عن الذوق العروضي طوعًا للذوق الموسيقي»(١٦٤) .

أما «بشر فارس» - وهو يمثل اتجاهًا متميزًا من اتجاهات الرمزية المعاصرة- فباستثناء محاولته في النثر الشعري لم يزد على الترخص في استعمال بعض الأعاريض والأضرب التي لم يستسغها الأقدمون في أبحر بعينها، والمزاوجة بين الأوزان حينًا، وتنويع القوافي حينًا آخر.

وأخيرًا فإن نتاج «سعيد عقل» - ورمزيته تبلغ حد التمذهب أو تكاد - قد مر من الناحية الشكلية المحضة بمرحلتين، في أولاهما يلتزم بمصطلح الشعر العمودي مع الإفادة من محاولات سابقيه في هندسة القصيدة هندسة موسيقية محكمة، وأوضح نموذج لذلك ديوانه الأول «رندلي» الذي صدر سنة ١٩٥٠م، وفيه معظم القصائد التي بدأ الشاعر نشرها في الصحف والمجلات منذ مطلع الثلاثينات. أما في ثانية هاتين المرحلتين فتبرز في شعره ظاهرة إيقاعية جديدة رأينا بواكيرها تبدو على استحياء في الديوان الأول ثم تتجلى مكتملة في ديوانه الأخير «أجمل منك؟ لا» الذي صدر سنة ١٩٦٠م، وهذه الظاهرة هي التحرر تمامًا من وحدة البيت والاكتفاء بوحدة التفعيلة مع تنظيم القافية على نحو ما، بحيث تتردد متعانقة أو متقاطعة أو بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات، وشعر تسوده هذه الظاهرة هو من ناحية حر بقدر انفلاته من وحدة البيت، ولكنه من ناحية أخرى ملتزم بقدر حفاظه على تشكيلات القوافي.

فإذا لاحظنا القدر المشترك من محاولات الشعراء الثلاثة، وإذا أضفنا إليها محاولات مماثلة لشعراء داروا في نطاق التأثير الرمزي أو كانوا على مشارفه - وهي

(١٦٤) مقدمة الشاعر لديوانه «الألحان الضائعة» ص ١٠ .

لا تخرج في جملتها عما حاوله هؤلاء - أمكن الرجوع بالظاهرة الموسيقية في الشعر الرمزي إلى الخصائص العامة التالية:

أولاً: هندسة موسيقى القصيدة والتفنن في توزيع التفعيلات على وحدات موسيقية لا يلتزم فيها بما هو مألوف في القصيدة العربية القديمة من المساواة التامة بين أشطر الأبيات، مع مراعاة نظام التعانق أو التقاطع في التقفية، واللجوء أحياناً إلى القوافي الداخلية في الأشطر الأولى من الأبيات. إليك مثلاً هذه الفقرة من قصيدة «لحسن كامل الصيرفي» بعنوان «هدأت ليلى هدأت»- يقول فيها:

هدأتُ ليلى هدأت ... فلا أنين
لكن أراني رجعت ... إلى الحنين
فابعث بعيد الذكر ... من عالم النسيان
وانشر قديم الصور ... أنعش بها الوجدان

ولو كطرفة عين

فهذه الفقرة مكونة من جزأين، أولهما من أربعة أشطر لا يلتزم فيها الشاعر بالتكافؤ التام في عدد التفاعيل؛ إذ يعمد إلى المزاوجة بين أشطر من تفعيلتين وأشطر من تفعيلة واحدة، مع الحرص على تقاطع القوافي، بحيث يتماثل الشطر الأول والثالث وزناً وقافية، والشطران الثاني والرابع وزناً وقافية كذلك. أما ثاني هذين الجزأين فيتمثل في بيتين وشطر ختامي مفرد، وفيه تتساوى الأشطر في عدد التفاعيل، ولكن الشاعر يضيف إلى القافية المتماثلة في شطري العجز قافية داخلية في شطري الصدر، ثم تنتهي الفقرة بشطر مستقل تتفق قافيته مع قافية الشطرين الثاني والرابع في الجزء الأول(١٦٥) .

(١٦٥) هذه الفقرة من ديوان الشاعر «الألحان الضائعة» ص ٦٣، انظر له كذلك قصيدتا «سحر صوت» و«الضحكة النشوى» من ديوانه «صدى ونور ودموع» ص ١٩- ٢٢٢ .

وقد لا تبلغ زخرفة الإيقاع من التعقيد ما بلغته في هذا النموذج، فيكتفي الشاعر الرمزي بتنويع القافية بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات، وقد يلتزم مع ذلك ما لا يلزم من تقفية الشطرين، بغية خلق إيقاع إضافي مبعثه القافية الداخلية، كما يصنع «بشر فارس» في قصيدتيه «إلى فتاة» و«أشباه وأضداد»(١٦٦).

أو قد تقترن الدقة في توزيع القوافي بالتصرف في مسافات الأبيات والمراوحة بين عدد التفعيلات في كل منها، بل لقد يصل الأمر بالشاعر إلى حد الاقتصار في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة، وهي ظاهرة يلمسها قارئ الفقرة السابقة من قصيدة «الصيرفي»، ولكنها تحظى بمزيد من العناية في شعر «سعيد عقل»، ونشير منه بخاصة إلى قصيدتيه «مري ببستاننا صباحًا» و«اليخت الأبيض»(١٦٧). ولأهمية هاتين القصيدتين وأمثالهما في الدلالة على مدى ما وصلت إليه القصيدة الرمزية من هندسة شكلية محكمة، سنتوقف عند ثانيتهما، نعني «اليخت الأبيض» التي يبدأها الشاعر بقوله:

يا يختها الأبيض
أقلعْ بنا
كاد السنى
من حسنها يمرض
أقلع بنا
يا يختها الأبيض
قد أقبلتْ تطرب
أخت الشعاع
أرْخِ الشراع

(١٦٦) نشرت القصيدة الأولى «بالكاتب المصري»، مارس سنة ١٩٤٧م، والثانية «بالأديب»، يناير سنة ١٩٥٢م.
(١٦٧) رندلي، ص ٨٩-٩٦.

ما هَمّ؟ طرْ، ما هَمّ
هذا الزّبَد؟
طأ الجَلَد،
واهزأ بهول اليمّ



سُمّ الرياح الويل
هج البحار
خل الدوار
يصيب جسم الليل



فوزن هذه القصيدة ذو أصل رجزي، وأبياتها تتراوح بين تفعيلتين: «مستفعلن فاعل»، وتفعيلة واحدة: «مستفعلن» أو «مستفعلان»، ولم تعرف موسيقى القصيدة العربية نمطًا وزنيًا يقوم على مثل هذه المراوحة، ولكنه مع ذلك لا يخرج عن الطبيعة الشطرية لهذه الموسيقى؛ لأن الشاعر يخضعه لنظام دقيق يلتزمه في جميع فقرات القصيدة، فكل فقرة تبدأ ببيت من تفعيلتين على قافية معينة، يليه بيتان كل منهما لا يزيد عن تفعيلة واحدة ولكنهما مع ذلك متماثلان في القافية ومخالفان في الوقت ذاته للبيت الأول، ثم بيت أخير يتفق مع البيت الأول في قافيته وعدد تفاعيله على حين يخالف فيهما البيتين الثاني والثالث، فإذا استعملنا الرموز في الدلالة على تشكيلات الوزن والقافية في كل فقرة أمكن القول بأنها لا تخرج عن هذا النمط: أ ب ب أ . ولم يشذ الشاعر عن هذا النظام إلا في الفقرة الأولى التي زاد فيها بيتين، أولهما من تفعيلة واحدة وقافية مماثلة لقافيتي البيتين الثاني والثالث، وثانيهما من تفعيلتين وقافية مماثلة لقافيتي البيتين الأول والرابع، وحتى هذا الشذوذ

مقصود، أراد به الشاعر أن يخالف بين فـقرة المطلع وفقرات الحشو. ومما يؤكد هذا تكراره في الفقرة الأخيرة من القصيدة لنظام الفقرة الأولى دون تغيير:

لا قلت، يا يخت «أين»؟
«أين البحار؟»
لك القرار
في منتهى عينين
أين البحار
لا قلت يا يخت «أين؟»

فنظام هذه الفقــرة مماثل لنظام الفقرة الأولى سـواء في كم التفاعـيل أو عدد الأبيات وطريقة ترتيب القـوافي، وكأن الشاعر بذلك يتحرى قـدرًا من المخالفة بين فقرتي الاستهلال والختام من ناحية وبقية فقرات القصيدة من ناحية أخرى[(١٦٨)] .

على أنه ينبـغي أن لا نخلط بين مـثل هذا النمط الوزني وغيـره من قصـائد الشعـر التفعيلي؛ لأن الشـاعر رغم عدم التـزامه بالمساواة التامـة بين الأبيات - أو الشطر - قد فرض على نفسه التزامًا من نوع آخر حين تقيد بـوحدة نظام الفقرات في القصيدة.

وهذا النظام الفقري ينأى بتلك القصيدة عن نطاق الشـعر التفعيلي بما فيه من تلقائية القوافي، وحرية توزيع التفاعيل على الأبيات دون ما التزام سابق بأي شكل تنظيمي ثابت، اللهم إلا وحدة التفعيلة.

آية هذا أن حرية الإيقاع في القصيدة الرمزية ظلت حرية مقيدة على نحو ما، حتى في تلك القصـائد التي خرج بها «سعيـد عقل» على الإطار الشطري جملة،

---

(١٦٨) انظر كذلك من نماذج هندسة القصيدة هندسة موسيقية - قصيدتيه «أجمل منك؟ لا» و«بقصرنا سوف يمر الشاعر»، ديوان «أجمل منك؟ لا» ص ١٨ وما بعدها، ص ٣٣ وما بعدها .

والتي تعتبر تطبيقًا لمصطلح الشعر التفعيلي، نراه يتحرر من وحدة البيت ولكنه يحرص على تنظيم القوافي، بحيث تتردد القافية الواحدة أكثر من مرة على التوالي أو مع فواصل من قواف أخرى، وكأن تردد القافية في هذه الحالة يقوم بقدر من التعويض عن التساوي الوزني الذي لم يلتزمه الشاعر، وما كان حريًا أن ينشأ عن هذا التساوي من وضوح الإيقاع. اقرأ - على سبيل المثال لا الحصر - قصيدته «على اليدين»، وتأمل التشكيل الموسيقى لهذه الأبيات:

على اليدين
ألا احمليني، ها أنا طفل
مُذْ جئت هذي الأرض أو قبل
حُدّثتُ في سرى عن زهرتين
أولاهما حمراء
قانية
والثانية
بيضاء
ما اسماهما؟
أجمل ما تُدْعى به الدمى
أذكر ؟ لا أذكر
فتش معي يا قلب، عَبّر الطيب والسَّكْرة والقبلة
فتش معي ، فمن يعثر
على الفم الأحمر، والفلّة؟(١٦٩)

---

(١٦٩) ديوان «أجمل منك ؟ لا» ص ٥٦ وما بعدها .

فهـو لا يلتزم - على نقيض النـموذج السابق حـيث تقيد بنظام الفـقرات- أية وحدة وزنية سوى وحدة التفعيلة، غير أنه يستغل القوافي المتعانقة والمتقاطعة في خلق قدر من الإيقاع المتجانس أو المتجـاوب تنتهي به الأبيات. ولكن هل استطاع هذا حقًا أن يعوض الموسيقى الواضـحة التي يتكفل بها التساوي الوزني في الشـعر العمودي؟ ينبغي أن نعترف بأن ما بقي للشعر التفـعيلي من جهارة الموسيقى - بعد أن نبذ وحدة البيت - قليل، وأن هذا القليل بحـاجة إلى الشاعر المرهف الذي يلتـقط بأذنه كل ما في التـفعـيلة من إمكانات إيقـاعيـة، ولكي يتـحقق هذا ينـبغي أن يكون التـرخص باستعمـال الزحافات والعلل العروضية في أضيق الحدود، وإلا تحـولت القصيدة إلى ثرثرة نثرية لا أبعاد لها ولا ملامح. . والملاحظ في النمـوذج السابق - وأمثاله كثرة - أن عدد التفعيـلات الصحيحة ضئيل إذا قيس بعدد التفـاعيل المزحفة والمعتلة - مع أن نقيض ذلك هو المفـروض - وأن تفعيلة الضرب بخـاصة- وهي التفعـيلة التي تختم البيت - لم ترد صحيحة سوى ثلاث مرات على مدى أربعة عشر بيتًا، وأن الشاعر - فوق هذا - يخلط بينهـا وبين أضرب الأبحر الأخـرى، فمع أن القصـيدة في الأصل رجزية، ترى أضربها تتراوح بين «متفعلان» و«فاعل» و«فاعلان» و«مفعول» و«فاعلن» و«مستفعلن» و«فعل»، وهـي خليط غير متجانس يفقد الضرب أية قيـمة إيقاعية كان خليقًا أن يحـملها. فإذا أضفنا إلى ذلك أن غـالبية القوافي التي أرادها الـشاعر بديلاً موسيقيًا كانت من «القوافي الصعبة» التي تنتهي بساكنين يثقل التقاؤهما في نثر الكلام فضلاً عن شـعره، أدركنا سر ما في الـقصيدة المشار إلـيها من نثرية الإيقـاع وجفاف إيحائه رغم كل ما تسربلت به من زخارف شكلية(١٧٠).

ثانيًا: غلبة الأوزان القصيرة والرجزية: مع أن للإيقاع والوزن علاقة وثيقة - سبق أن أوضحنا طبيعـتها - بالانفعال الذي يسيطر على الشاعر حـالة الإبداع، فإن محاولة الربط بين وزن خاص وموضوع شعري بعـينه محاولة لا تخلو من مصادرة وعنت، فقد كان العـرب «يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحـور الشعر التي شاعت

(١٧٠) يشبهها في هذا قصيدة للشاعر ذاته بعنوان «قنطرة الياسمين»، المصدر السابق ص ٩١ وما بعدها .

عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبًا ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنًا خاصًا لموضوع خاص»(١٧١) .

ولئن صعب التقنين لعلاقة حتمية محددة بين موسيقى القصيدة وموضوعها، فإن هناك قدرًا مشتركًا لا يصعب الإحساس به، وهو أنه كلما علت درجة الانفعال وطغى التأثر الشديد على المبدع كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السريعة التي تتواءم وحركة الانفعال وسرعة التنفس وازدياد الضربات القلبية. أما حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ عميق، فإن الشاعر يتخير عادة، وبطريقة لا شعورية، وزنًا طويلاً كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه(١٧٢).

على ضوء هذه الحقيقة الإجمالية يمكن النظر في أوزان القصائد التي تابع أصحابها خطى الرمزيين أو تأثروا بهم تأثرًا مباشرًا، فمن خلال إحدى عشرة قصيدة هي كل ما وقعنا عليه منشورًا «البشر فارس» فيما بين سنتي ١٩٢٨-١٩٥٢م لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة تامة الوزن، فهي إما مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة، ومعظمها يحتذي نغمة الرمل القصير، وتفعيلاته طيعة للغاية، وفي رنته نشوة وطرب، أو الخفيف المجزوء وما اشتق منه، وفيه من الترنح والخفة ما يناسب المسحة الصوفية التي تظلل بعض قصائد هذا الشاعر، ولعلنا مازلنا نذكر قصيدته «أشباه وأضداد»(١٧٣) ، فهي تقتفي هذا الوزن ولا تخلو مع ذلك من نبرة صوفية عالية.

---

(١٧١) الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص ١٧٣، وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٧٤ - ٤٧٥ .

(١٧٢) انظر: موسيقى الشعر، ص ١٧٤-١٧٥ .

(١٧٣) اقتطفنا جزءًا من هذه القصيدة عند حديثنا عن الموسيقى الصوتية فليرجع إليه، وقد استهدينا في الخصائص الإيجابية للبحور بكتاب قيم للدكتور «عبدالله الطيب المجذوب» حاول فيه دراسة العروض العربي، دراسة منهجية جديدة، وعنوانه: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٥٥م) .

وربما كان هذا الميل إلى الأوزان القصيرة راجعًا في الأصل إلى طبيعة التجربة الرمزية في شعرنا الحديث، فهي تجربة تنبثق عن الانفعال الحاد بالوجود والإحساس العارض بالأشياء، أكثر مما تنبثق عن فلسفة شعرية شاملة، ولكنه على أية حال ليس ميلاً فرديًا؛ لأنه يبدو بوضوح في نتاج شعراء آخرين عدا «بشر فارس»، ولاسيما «صلاح لبكي»، الذي ظهر من تعقبه في مجموعة كاملة من مجموعاته الشعرية[١٧٤] أنه من بين اثنتين وعشرين قصيدة لم يستخدم الأوزان التامة في أكثر من ثماني قصائد، على حين كان بقيتها من أوزان مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة، وهي نسبة - كما ترى - غير متكافئة .

أما «سعيد عقل» فقد ضم ديوانه الأول «رندلي» ثلاثًا وأربعين قصيدة، يلاحظ فيها جنوحه إلى وزن المتقارب كامله ومجزوئه (١١ قصيدة)، ثم السريع (٩ قصائد)، ثم الرمل (٥ قصائد)، ثم مجزوء الخفيف (٤ قصائد)، ثم مجزوء الرمل (٣ قصائد)، ثم قصيدتان لكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط والرجز، ثم قصيدة واحدة لكل من الخفيف والمقتضب والمديد والطويل والهزج.

أما في ديوانه الثاني «أجمل منك؟ لا» - وكثرته من الشعر التفعيلي - فقد تغيرت النسبة، وأصبح النمط الوزني الغالب هو الرجز أو ما اشتبه به أحيانًا «كالسريع» الذي يخلط الشاعر بين أضربه وأضرب الرجز، وهم معًا يستوعبان نحو ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة إحدى وثلاثين، على حين لم يحظ المتقارب بأكثر من قصيدتين ومثلهما للمجتث، وكذلك للمتدارك، ثم قصيدة واحدة لكل من المديد والبسيط المشطور.

ويلاحظ أن نسبة لا بأس بها من قصائد الديوان الأول من الأوزان القصار أو المجزوءة، كما يلاحظ أن أكثر الأوزان شيوعًا على قلم الشاعر وزنًا المتقارب والرجز، أما «المتقارب» فأقل ما يقال عنه أنه بحر «بسيط النغم، مطرد التفاعيل،

(١٧٤) هي مجموعته الشعرية المسماة. مواعيد (دار المكشوف - بيروت ١٩٤٣م) .

منساب، طبلى الموسيقى. ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه»(١٧٥) وربما واءم - لهذا السبب - جو النشوة الذي تسبح فيه كثير من تجارب «سعيد عقل»، فشعره ليس شعر تأمل بقدر ما هو انتشاء بجمال مطلق أو مستحيل:

أفيقي على قبلة نسمُر هزيعًا له تزهر الأعصر

نهيم مع الساهيات النجوم، ويندى بنا الأفق الأقمر

أحاديثنا نغمة في المروج، تَؤوه على رجعها الأنهرُ

ونحن، أولى الشعر، نَهْمِي هناء على الناس، والناس لا تشعر

حملنا الربيع على الراحتين، فَمِنًّا، ومن حبنا العنبر(١٧٦)

فاندفاع النغم في هذه الأبيات وتدفقه وانسيابه، أكثر وفاقًا مع رنة الطرب التي يحسها الشاعر خلال اندماجه بالطبيعة، وكأن كل ما في الوجود من مظاهر الروعة أثر تلقائي لتلك العلاقة الأزلية التي تربط الفنان المبدع بالكلمة الشاعرة: أصل الحب ومنبع الجمال.

وليس من علة لاتكاء الشاعر في ديوانه الثاني على الرجز وما استمد منه، كالسريع، إلا قابلية هذا الوزن لكثير من الرخص العروضية التي لا تسمح بها الأوزان الأخرى، فوحدته الإيقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيها، والرخص العروضية سلاح ذو حدين، فهي تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامي الذي يجده صالحًا للتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى

---

(١٧٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٣٣٧ .

(١٧٦) من قصيدة «أثر الغفوة»، رندلي ص ٣٥، وتتكرر الفكرة ذاتها بما لا يخرج عن الإطار الوزني للمتقارب في قصايد : «سلاف العصور»، «إلى مطربة»، و«على رخامة»، و«وردة الورد» صفحات ٣١، ٥٠، ٥٣ من الديوان ذاته .

انطفاء الإيقاع وغموض معالمه، وهي الظاهرة التي تسود كثيرًا من رجزيات هذا الشاعر، وبخاصة حين تخونه حاسته الموسيقية فيخلط في القصيدة الواحدة بين الأضرب المختلفة، غير مدرك أن أعاريض الأبحر وأضربها أبرز مقومات الإيقاع في القصيدة، وأن العروضيين لهذا السبب قد افترضوا فيها - بحق - نوعًا من المشاكلة والتماثل بحيث إذا اعترتها علة ما لزمت في بقية القصيدة(١٧٧).

ثالثًا: تنويع الإيقاع واشتقاق الأوزان: وهي ظاهرة ترجع كذلك إلى ضعف إحساس الرمزيين بالعروض التقليدي ورغبتهم في تجاوزه، ولكنها - مع ذلك - لا تخرج عن الإطار الشطري للقصيدة العربية .

ونعني بتنويع الإيقاع عدم التزام الشاعر بوحدة الإيقاع «التفعيلة» في القصيدة، بأن يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من بحر موسيقي، وغالبًا ما تكون الأبحر المستخدمة متقاربة الإيقاع، ومن ثم لا تعظم المفارقة التي يحسها المتلقي في انتقاله من بحر إلى بحر، وقد يكون هذا الانتقال في داخل البيت ذاته بأن تكون الشطرة الأولى من بحر بعينه، والشطرة الثانية من بحر آخر كما يصنع «الصيرفي» في قصيدته «وحي الشعر»:

---

(١٧٧) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة في قصيدة الشاعر المسماة «على اليدين»، ولكنها واضحة كذلك في قصائد: «حقان»، و«سمعت»، و«أجمل الأجمل» من ديوانه «أجمل منك؟ لا». فمن قصيدة «حقان» (ص٦٣-٦٤ من المصدر المذكور) قوله:

حقان لا أبهى ولا أجمل
من مرمر نقش الغوى، من شمس
لا للهوى - حذار! لا للمس
يا ليتني أحمل
والفجر برد
إليهما ضمة ورد

ففي هذه الأبيات - على قلتها - خليط من الأضرب المعتلة غير المنسجمة، حيث تتراوح هذه الأضرب بين فاعل ومستفعل ومستفعلان ومستعلان، وأثر هذا في إطفاء موسيقى القصيدة لا يحتاج إلى بيان .

أنت مـن يا عازفًا فـوق قلبي أغنيـــات تفيض مـــن وجـداني

أنت من يا ساكبًا فوق روحي ضـــوء حب يسيـل كالطوفان؟

أنت مـن يا مـن يسـر إلى النفـس بنجـوى الأرواح مـن رضــوان؟

أنت مـن يا مـن يفـكّ قيـــود اللفـظ حتى سمـا جنـاح المعـاني؟

أنت مـــن يا من تغلغـــل في النـفس فأبدى المستور مـن أشجاني؟(١٧٨)

فأشطر الصدر فـي هذه الأبيات من وزن المديد (فاعلاتن فـاعلن فاعلاتن)، وأشطر العجز مـن وزن الخفيف (فاعلاتن مـستفعلن فـاعلاتن)، وقد تم المزج بين البحرين بأن تحولت التفعيلة الوسطى في الوزن الأول من «فاعلن» إلى «متفعلن» أو «مستفعلن»، وهو تغييـر يسير كما ترى، ولكنه أفضى إلى نمط وزني جديد، زاوج فيه الشاعر بين المديد والخيف معًا .

ولا يتم الانتقـال من بحر إلى بحـر داخل البيت الشـعري ذاته، بل بين كل مجمـوعة وأخرى من أبيات القصـيدة، فيبدأ الشاعـر بأبيات من بحر ما، تعقـبها أبيات من بحر مـخالف وهكذا، على نحو ما نلحظه في قصيـدة «أجمل الأجمل» لسعيد عقل، وفيها يقول:

يا أجمل الأجمل

زرتِ الوعود

فغار، غار الوجود

قلتُ «اتئد، سُؤلك لا يُسأل».

أنتِ تنزل السهاد

على النظر

---

(١٧٨) الألحان الضائعة ص ٦٥ .

أنت تنقل القمر

في ظلمة الفؤاد

فهـذه المجموعة في جـملتها رجزية الإيـقاع، يخلط الشاعر في أضـربها - كعادته في الرجزيات - بين أضرب الرجز والسريع، والمفـارقة بينهما دقيقة، ولكن هذه المفارقة تبدو أكثر وضوحًا حين ينتقل الشاعر في الأبيات التي تلي تلك مباشرة إلى إيقاع (المتقارب):

خلقتكِ لم أدر كيف

فلا فكرَ أفلتُ، لا حسن طيف

ولا دقّة من أصول حريزة

فما «مونليزة»

وما «حلم ليلة صيف؟»(١٧٩)

والمفروض في الطريقـة الرمزية أن يكون تنويع الإيقـاع مرتبطًا بنمو التـجربة النفسية في العمل الشعري، وأن لا يقتصـر على مجرد الرغبة في التغيير، وإلا لم تكن له قيـمته الإيحائية المنشـودة. بيد أن الملاحظ في القصـيدة المذكورة أن تدرج الشاعر من إيقاع الرجز إلى إيقـاع المتقارب لم يتم بناء على تدرج مماثل في الجانب النفسي من القصيدة؛ لأن الأبيات الأولى تنم عن شـدة انبهار الشاعر بذلك الجمال المثالي الذي يغار منه الوجود ويحلم به ولا يناله، أما الأبيات الأخـيرة فمتابعة لهذا الإحـساس ذاته، بالإشـارة إلى تفرد هذا الجـمـال ودقتـه واكتـماله، أي أن كلتـا القطعتين تسبحان في مناخ شعوري واحد، ومن ثم كانت المخالفة بينهما في الإيقاع مخالفة غير منتجة.

---

(١٧٩) ديوان «أجمل منك؟ لا» ص ٧٤ وما بعدها. و«موناليزا» هي السـيدة التي نقل صورتها الرسام الإيطالي الشهيـر ليونارد دافنشي **Leonardo Da Vinci** في لوحتـه «الجوكاندا»، أما «حلم ليلة صـيف» فعنوان إحدى مسرحيات «شكسبير».

وقد يوزع الشاعر قصيدته على فقرات تتساوى أبياتها وزنًا، ولكنه يختم كل فقرة بجملة موسيقية من وزن مغاير مع التزام هذه الجملة بعينها في الفقرات المتساوية، كما يتضح من قصيدة «لبشر فارس» بعنوان «الخريف في برلين» وفيها يستخدم طيلة القصيدة قافية واحدة ووزنًا واحدًا هو مشطور الرمل، غير أنه في نهاية كل فقرة يردد هذه الخاتمة «ياصفرة الورق. في الخريف»، وهي خاتمة صدرها من البسيط، وعجزها من الرمل(١٨٠).

ثم إن من حاولوا الرمزية في شعرنا المعاصر لم يقفوا عند حد المزاوجة بين الأبحر أو تنويعها في العمل الشعري الواحد، بل شملت تجاربهم اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصرف في الأوزان الموروثة بحذف أو إضافة بعض المقاطع والتفاعيل. وقد حرص «بشر فارس» على أن ينبهنا إلى هذه الظاهرة في قصيدته «أشباه وأضداد» حيث احتذى فيها نمطًا وزنيًا اشتقه من وزن الخفيف المجزوء وذيلها بقوله: «تجري هذه القصيدة على وزن هو فاعلاتن مفعولن، فكأنه يلحق بالبحر الخفيف، فيكون من مجزوئه مع عروض مقصورة وضرب مثلها في جميع الأبيات». ومطلع القصيدة:

نبرات العصفور ... عند أطلال الدور
مثل أهزاج الحور ... في سماع المصدور(١٨١)

وعلى نحو هذا المطلع ترد بقية القصيدة التي لا تحاكي تمامًا وزن الخفيف المجزوء، ولكنها راجعة إليه ومشتقة منه .

---

(١٨٠) نشرت هذه القصيدة في المقتطف - أكتوبر سنة ١٩٣٦م (مجلد ٨٩) ص ٢٧٢، وسبق نقلها وتحليلها في بداية الفصل الثالث من هذا الباب .

(١٨١) مجلة الأديب، يناير سنة ١٩٥٢م، الجزء الأول، السنة الحادية عشرة.

وتتجلى انعكاسات هذه الظاهرة أوضح ما تكون في شعر «سعيد عقل» حيث تتعدد القصائد التي تحتذى أوزانًا يحسبها بعض الدراسين مخترعة، مع أنها مستخلصة من الأوزان السائدة، ويمكن إرجاعها بشيء من التصرف إلى المتن العروضي، ونكتفي للتدليل على هذا بالإشارة إلى قصيدتين من تلك القصائد أولاهما بعنوان «نجوم» ويستهلها الشاعر بقوله:

سمعت بنا　　أنجم درر؟!

فتلفتْ!　　تسأل الخبر؟

أنتِ يا أنا　　وأنا البشر

ما لها الدرر؟

والثانية بعنوان «نجوى القمر» ويلتزم فيها بوزن هذا المطلع:

يا مرحبًا بالقمر

في الموعد المنتظر

بين الربى والغمام(١٨٢)

أما إطار القصيدة الأولى فتطوير لوزن المتدارك (فاعلن مكررة) أو المقتضب (مفعولات مفتعلن)، ولم يبتكره الشاعر من عدم، فقد سبق أن نظم كل من «البارودي» و«شوقي» فيما يشبه هذا الوزن الجديد، مع فارق أن «سعيد عقل» استباح لنفسه من العلل العروضية ما لم يستبحه الشاعران. أما القصيدة الثانية فترجع في موسيقاها إلى ما يسميه العروضيون بالبسيط المشطور «مستفعلن فاعلن» مع زيادة ساكن في نهاية الشطرة الثالثة بحيث تصبح التفعيلة «فاعلان» بدلاً من

(١٨٢) القصيدتان من ديوانه «رندلي» ص ٣٩- ١٠٣ .

«فاعلن». وقد سبق أن نظم «شوقي» كذلك من هذا الوزن إحدى قصائده الذائعة وهي التي دعاها «بوصف مرقص»(١٨٣).

تلك خلاصة محاولات الرمزيين في موسيقى القصيدة العربية، وضح منها بخاصة كيف عنوا بهندسة الإطار الشعري واجتزاء الأوزان والجرأة على تنويعها ومزجها في العمل الواحد، بل والجرأة على اشتقاقها والتصرف فيها تغليبًا للذوق الموسيقي على الذوق العروضي. بيد أن هذه المحاولات - على طرافتها - لم تخل من مزالق أفضت بها إلى عكس المقصود منها؛ لأن إسرافهم في هندسة القصيدة تحول أحيانًا إلى زخرفة شكلية لا ارتباط لها ببنية العمل الفني، كما أن إرهاقهم للتفعيلة الشعرية وعدم اقتصادهم في استخدام الرخص العروضية من زحاف وعلة جعل الإيقاع يبدو أحيانًا وكأن لا تخوم له، بحيث يحتاج المتلقي في ملاحظته إلى كثير من الجهد والمراقبة، وفي بعض ما سبق من نماذجهم شاهد على ذلك.

على أن لهذه المحاولات مغزى آخر أكثر أهمية، فلعله قد لوحظ أنها في مجملها لم تكد تخرج على الإطار الشعري للقصيدة العربية، باستثناء ما أشرنا إليه من

---

(١٨٣) من قصيدة البارودي المشار إليها:

املأ القدح　　　واعص من نصح
وارو غلتي　　　بابنة الفرح
فالفتى متى　　　ذاقها انشرح

ومطلع قصيدة شوقي الأولى:

مال واحتجب　　　وادعى الغضب
ليت هاجري　　　يشرح السبب

أما قصيدته الثانية فمنها:

طال عليها القدم　　　فهي وجود عدم
قد ولدت في الصبا　　　وانبعثت في الهرم

وقد حسب الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٥-١٩٧) أن أوزان هذه القصائد مخترعة اختراعًا، والحال أن وزن القصيدتين الأوليين دائر في إطار «المتدارك» أو «المقتضب» على حين تحتذي القصيدة الثالثة وزن البسيط المشطور - انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٨٧-٨٩ .

تجارب لسعيد عقل في الشعر التفـعيلي، وحتى هذه التجارب لم تتضح بما فيه الكفاية إلا في ديوانه الأخيـر (أجـمل منك؟ لا) الذي صـدر سنة ١٩٦٠م، بعـد أن وضع مصطلح الشعـر التفعيلي موضع الممارسـة والتطبيق، وأصبح منهجًا في بناء القـصيدة يحتذيه أكثر من شاعر، فمكانه في هذا الصدد ليس مكان الريادة على أية حال(١٨٤).

❁❁❁

وإطار التفـعيلة هو النهر الثـالث من أنهار التـجديد التي سلف إجمـالها في صدر هذا الحديث، وقد برز في أعقاب الحرب العـالمية الثانية على شكل محاولات فردية متعاصرة تقريبًا، بحيث يصعب فيها التمييز بين السابق والمسبوق.

ولكن إرهاصاته ينبـغي أن تلتمس فيما تقـدمه من حركات التـجديد، سواء منها ما تم في عصور تاريخية مبكرة كحركة التوشيح في القصيدة الأندلسية، أو ما شهـده العصر الحـديث من حركات يجـمعهـا النزوع إلى هندسة الشكل الشـعري وتنويع القوافي والتصرف في الأوزان بما يتيح للشاعـر أن يقتصر في بعض الأحيان على تفعيلة واحدة أو اثنتين في بيت بأكمله .

أما أن لهـذا الإطار صلة بثورة العـروض الغربي وبالشعـر الحر Vers Libre لدى الرمزيين بخاصة، فاحتمال يكاد يبلغ حد اليقين ولاسيما إذا لاحظنا أن بعض من كـتبـوا في هذا الإطار أفادوا من التـراث الرمـزي في جوانب أخـرى من بناء

(١٨٤) كثر اللغط أخيرًا حول ريادة هذا النمط الشعري ومن أحق بها وأسـبق إليها، ويسود شبه اعتقاد بأن أول قصيـدة حرة الوزن هي قصيـدة «الكوليرا» التي نظمتهـا الشاعرة العراقيـة «نازك الملائكة»، ونشرت بمجلة العروبة في ديسمبـر سنة ١٩٤٧م . وقد أنصفت الشاعرة من نفسـها حين قالت في كتابها «قـضايا الشعر المعاصـر» (ط٢ ، مكتبة النهـضة، بغداد سنة ١٩٦٥) إن هذه القـصيدة «أول قـصيدة حـرة الوزن تنشر»، فالحقيـقة أن ثمة قصيدة تسبقـها من حيث تاريخ كتابتها، وإن تأخـرت عنها من حيث تاريخ نشرها، هي قصيدة للشاعر العراقي بدر شاكر السياب بعنوان «هل كـان حبًا»، ويرجع تاريخها - كما قرر الشـاعر نفسه - إلى سنة ١٩٤٦م، وإن لم يظهـر الديوان الذي نشرت به إلا سنة ١٩٤٧م، انـظر كتاب «نـازك» المذكور ص ٢٣-٢٤، وكذلك ديوان «أزهار وأساطير» لبدر شاكر الســياب (منشورات مكتبة الحياة، بيروت)، ص ١٣٩-١٤١ .

القصيدة كاستغلال الرمز والأسطورة في التصوير الشعري(١٨٥) . بيد أن هذه الصلة بين شعر التفعيلة وثورة العروض الغربي ليست بالضرورة من نوع الاحتذاء المطلق؛ لأن طبيعة العروض الغربي تختلف عن نظيرتها في العروض العربي كما سبق تقريره، مما يترتب عليه اختلاف طبيعة الحرية التي تطلب في كل منهما. إنها بالأحرى صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر؛ إذ كشفت هذه الثورة لشعرائنا مدى التطور الذي بلغته حركة الشعر العالمي، وأكدت لديهم غلبة الحس الموسيقى على القاعدة العروضية.

وفيما عدا هذا يمكن القول بأن الشعر التفعيلي تطوير لخطى التجديد التي سبقته، وامتداد لها، وهي حقيقة يحرص دعاته على الإيحاء بها حين يشيرون إلى أن هذا الشعر يقوم على أساس من العروض الخليلي؛ لأنه لاحظ ما تعمد إليه الأذن العربية من إيفاء البحور حينًا، واجتزائها وشطرها ونهكها أحيانًا، فلم يزد عن أن جمع بين هذه في قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية التي يجب توافرها في الضرب، وهم يضيفون إلى ذلك أن حركة الشعر التفعيلي بصورتها الحقة الصافية: «ليست دعوى لنبذ الأبحر الشطرية نبذًا تامًا، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبًا جديدًا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة»(١٨٦) .

وتصوير الشعر التفعيلي على هذا النحو يبرز انتماءه إلى شعر الماضي ومكانه منه، ولكنه لا يبرز الجوانب الإيجابية فيه، إنه يسوغه، ولكنه لا يبين وجه الضرورة

---

(١٨٥) نعني بهؤلاء من درسنا بعض نتاجهم تحت ما سمى بالرمزية النفسية والرمزية الأسطورية، وقد كان تأثرهم بالرمزية غير مباشر، أي عن طريق تأثرهم بالشعر الإنجليزي و«ت. س. إليوت» على وجه التحديد. ومكانهم من الرمزية ليس كمكان شعراء الرمزية الخالصة أو الميتافيزيقية، فهؤلاء بالمذهب ألصق، وتأثرهم به عميق ومباشر، انظر الفصل الثالث من هذا الباب.

(١٨٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر (ط٢)، ص ٤٩ .

إليه. فما طبيعة هذا الشكل، وماذا عسى أن يمنحه من عطاء للشاعر أو للقصيدة؟ تجيب الشاعرة العراقية «نازك الملائكة» في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»: «إن هذا الأسلوب الجديد، ليس خروجًا على طريقة الخليل - لاحظ إلحاحها على وصل هذا الأسلوب بالمتن العروضي- وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل، فالخليل قد جعل وزن البحر «الكامل» كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كفاي ترتعشان أين سكينتي   شفتاي تصطخبان أين هدوئي؟

مرتكزًا إلى «متفاعلن» التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثًا منها في كل شطر، وكل ما سنصنع نحن الآن، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، فتجيء القصيدة من هذا البحر أحيانًا كقصيدة «جدران وظلال» وهذا مقطع منها:

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يُدْعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعل
متفاعلن متفاعلن متفاعلات
متفاعلن متفاعل

متفاعلات

متفاعلات

متفاعلن متفاعلات



ومـزية هذه الطريقة أنهـا تحرر الشـاعر مـن عبـودية الشطرين، فالبـيت ذو التفاعيل الست الثـابتة، يضطر الشاعر إلى يختم الكلام عند التفـعيلة السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفـعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[١٨٧] .

ومن الحق أن نظام الشطرين في القصيدة العـربية نظام نمطي، فيه من الوحدة والتساوي والاستقامة ما قـد يضيق بإحساس الشاعر أو يفيض عنه، ولكن من الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع الشاعر القديم من التعبير عن نفسه وعصره، وكثيراً ما اقترن هذا التعبير بصدق وجداني وفني نفتقده في بعض التجارب العصرية، فالقول بأن قصـارى الشكل الجديد أن يحرر الشـاعر من هندسة الإطار العمـودي الصارم إغـفال للجـانب المضيء في تراثنا الشـعري، أو هـو - على الأقل - تشكيك في مقدرة الشاعر الحديث على تطويع الإطار العمـودي للتجربة الشعرية، وبخاصة أن هذا الإطار - أولاً - يقبل من الرخـص العروضية مـا ينفي عنه الصرامـة المطلقة، وأنه - ثانيًا - لا يمثل غير جانب واحد في الموسيـقى الشعرية؛ لأن ثمة جانبًا آخر لا يقل عنه أهمـية، هو الإيقـاع الصوتـي، الذي سبق تحليل بعض نماذجـه والذي يرتبط بطاقة الشاعر ووعيه بجمال اللغة، بغض النظر عن الإطار الذي يحتذيه.

إن نفور الشاعـر الحديث من نمطية الإطار العمودي وتسـاويه ليس إلا وجهًا من وجوه القضيـة، وهو الوجه الظاهر منها، أما البواعث الخفيـة والمؤثرة في نشأة الشعر

(١٨٧) مقدمة «شظايا ورماد» (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٩م، المكتب التجاري، بيروت)، ص ١١-١٢ .

التفعيلي فينبـغي أن يبحث عنها في الظروف الثقافية والاجتمـاعية التي تحكم العصر، والتي تختلف عن نظيرتها بالنسبة للشاعـر القديم. وأهم هذه الظروف وأكثرها شيوعًا لدى دراستي تلك الظاهرة، ما ألمحنا إليه سابقًا من تطور وظيفة العمل الشعري وتطور صلته بالفـرد والجماعة، فـقد كانت القصـيدة العربية في أطوارها التـاريخية قـصيدة «مسموعة» في غالب الأحيان، يقوم فيها الإلقاء بما تقوم به الكلمة المطبوعة في العصر الحديث. ويفـترض هذا الإلقاء أن توجه إليـه القصيدة ليس فـردًا أو أفرادًا، وإنما هو جمع أو محفل من الناس يتطلب التـأثير فيه «موسيقى خاصة رتيـبة مجلجلة واضحة الإيقاع وضوحًا يفوق في الأهمية انسجام النغمات»(١٨٨) .

ثم أصبحت الكلمـة الشعرية بتغيـر المناخ الاجتماعي والثقافي كلمـة مقروءة أكثر مما هي مـسموعة، وغـدا الشاعر يتوجه بحـديثه إلى وجدان الفرد ومـشاعره الكامنة بعد أن كان يتـوجه به إلى الجماعة مباشـرة، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره في الجماعة من خلال مـخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفـه العليا، وفي موقف كهذا يغدو كيان القـصيدة أكثر ذاتية واستـقلالاً، وتقل أهمية الموسيقى الجـهيرة والوحدة النغمـية القائمة على التـساوي في الوزن والقافيـة، بقدر ما تعظم أهميـة الإيقاع، والإيقاع الداخلي عـلى وجه الخصـوص، وهذا بدوره «يستلزم دراية بأسـرار اللغة الصوتيـة، وقيـمها الجـماليـة، ووقوفًا تامًـا على التناسب بين الدلالات الصـوتية والانفعـالات التي تتراسل معـها، وما يتبع ذلك من تلـميح وتركيز وسـرعة وبطء وتكرار وتوكـيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفـق فيهـا إذا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة»(١٨٩) .

ولكن هل وفق شاعـر التفعـيلة حقًا في أن يسـتعيض بما في اللغـة من قيم جمالية وإيـحاءات صوتية عن الخصائص الموسـيقية البارزة التي كان يهـيئها الإطار

---

(١٨٨) الدكتور محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص ١٠٦ .

(١٨٩) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث (ط٣)، ص ٤٨١- ٤٨٢ .

الشطري؟ وهل يعني ذلك أن الشكل الجديد قد اجتاز مرحلة التجربة بما تستتبعه من إمكانات الصواب والخطأ إلى مرحلة التكوين والوضوح نظرًا وممارسة؟

والإجابة عن هذا تحددها طبيعة المادة الشعرية التي ظهرت في الحقبة الأخيرة، والتي اتخذت من التفعيلة وحدة لها، وبعض هذه المادة تطبيق جيد للمصطلح الجديد، بيد أن هذه الجودة لم تكن ترجع إلى طبيعة المصطلح ذاته وما يتيحه من حرية، بقدر ما كانت ترجع إلى طاقة شاعر بعينه، وعمق إحساسه باللغة: أداة التعبير الفني، وقدرته على امتلاك التراث، وتمثله، والإفادة منه سواء في موسيقى القصيدة أو رموزها الشعرية.

وليس صدفة أن أصحاب هذه النماذج الجيدة في شعر التفعيلة كانوا- وما يزالون أحيانًا - يمارسون الكتابة الشعرية بأسلوب الشطرين، وأن حصيلتهم من هذه الممارسة قد انعكست على بعض تجاربهم الجديدة، بحيث بدت وكأنها استقطاب دقيق لأهم ما في الإطارين من خصائص موسيقية وفنية. اقرأ هذه الأبيات «لبدر شاكر السياب» - والقبر فيها رمز لعراق ما قبل الثورة، والنشور رمز المخاض العربي المرتقب - ولاحظ علو النغمة الموسيقية ووضوحها رغم انتماء القصيدة إلى الشكل التفعيلي.

من قاع قبري أصيح

حتى تئن القبور

من رجع صوتي، وهو رمل وريح

من عالم في حفرتي يستريح

مركومة في جانبيه القصور

وفيه ما في سواه

إلا دبيب الحياة

حتى الأغاني فيه، حتى الزهور

والشمس، إلا أنها لا تدور

والدود نَخّار بها في ضريح

من عالم في قاع قبري أصيح

«لا تيأسوا من مولد أو نشور»(١٩٠)

فترى أنه مع تحرره من وحدة البيت وإفادته من هذه الحرية في ربط الجملة الشعرية بالجملة الموسيقية، قد احتفظ بما يمكن تسميته بالقوافي المترددة، وقد ساعد اقتران هذه القوافي بأصوات المد الطويلة على خلق نغم إضافي حزين ينسجم مع ما تثيره الصورة الشعرية من أحاسيس قاتمة. ثم إن هذه القوافي - بغض النظر عن مواءمتها للمدلول الشعري، ورغم أنها لا تخضع في ورودها لنظام ثابت - توفر للأذن بمجرد ترددها متعة إيقاعية لا يمكن إنكارها، «تلك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرتين صوتًا واحدًا، أي جرسًا بعينه» كما يقول «جويو»(١٩١) .

على أن نسبة هذه التجارب الجيدة ضئيلة إذا قيست بما يتم داخل ذلك الإطار من محاولات فجة يفرزها أصحابها - بمفهوم خاطئ للحرية الفنية - إفرازًا تلقائيًا لا أصالة فيه ولا وعي ولا مكابدة، فإذا الحقل الشعري يسبح في ضباب ثقيل، وإذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائهة على فن ناشئة الشعراء تقليدًا ومحاكاة، وإذا الأسلوب الجديد وما عسى أن يتيحه من قيم جمالية يغدو مجرد قناع «التغليف الفقر الفكري وقلة النضج في المشاعر»(١٩٢) .

---

(١٩٠) قصيدة «رسالة من مقبرة»، ديوان «أنشودة المطر» ص ٧٨ .

(١٩١) انظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص ١٤٧-١٤٨ .

(١٩٢) من تعليق «للويز بوجان» (الشعر ص١٧٧) على حركة الشعر الحديث في أمريكا، ومظاهر الضعف في تلك الحركة تشبه إلى حد كبير مظاهر الضعف في حركة الشعر العربي الجديد، وتزخر الصحف والمجلات والدواوين بكثير من هذه النماذج الفقيرة فنيًا وعاطفيًا وفكريًا مما لا يحتاج في ضحالته إلى تمثيل أو تدليل ومعظمها محاكاة صارخة لبعض ما وفق فيه شعراء كبدر السياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة .

إن الحرية التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر لا تعني - كما يحسب الكثيرون- التخلي المطلق عن أي التزام قبل العمل الشعري، إنها على العكس من ذلك تعني أن الشاعر قد أصبح ملتزمًا إزاء تجربته الخاصة بدل أن كان ملتزمًا إزاء نموذج ثابت، وهذا الالتزام يلقي على الشاعر تبعات جديدة ليس أقلها الوعي الكامل بأسرار اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية، والتراث الشعري وقيمه الجمالية، حتى يستطيع أن يهيئ للقصيدة كيانًا موسيقيًا وتعبيريًا مستقلاً، وما من شعر يمكن أن يكون حرًا بمعنى هذه الكلمة لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان، ومن هنا كانت الحرية المفترضة حرية مضللة؛ «لأن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية. فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها... وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة»(١٩٣) .

آية هذا أن شعرنا المعاصر في حاجة إلى الشاعر الفذ أكثر مما هو محتاج إلى الإطار الفذ، وأن الإطار في ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه؛ لأن الشاعر الأصيل حجة فنه، وهيهات أن يكون شاعرًا لمجرد اتكائه على وحدة التفعيلة، وهيهات أن يكون كذلك لمجرد التزامه بالأسلوب الشطري، وقد كان «مالارميه» - مشرع الرمزية ورائد فلسفتها - ينظر إلى البحر الإسكندري نظرته إلى النموذج الشعري في اللغة الفرنسية، ولم يكفر أتباعه بفنه رغم ثورتهم على هذا النموذج، وكان «إليوت» - وهو موطن إعجاب مسرف من شعرائنا - تلميذًا مخلصًا للمدرسة التصويرية ودعوتها إلى الإيقاع الحر، ثم ارتد مع الزمن إلى قالب شعري أكثر انتظامًا، ولم يقل أحد إنه لم يكن في أي من الحالتين شاعرًا.

فلتكن أصالة الشاعر وحدها برهان فنه، ولندع التجربة الرشيدة تحدد مدى قدرة النمطين على الحياة.

---

(١٩٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر (ط٢)، ص ٢٨ .

حصاد البحث
تقويم عام ومقارنة واستنباط

درج الباحثون على أن يقصروا خواتيم دراساتهم على رصد الصورة الظاهرة لموضوع البحث تلخيصًا واستنتاجًا، ويراد لهذا التعقيب أن يمضي إلى أبعد من هذه الغاية، فيشمل بلمحة كلية طبيعة النظرية الرمزية في الشعرين الغربي والعربي على السواء، وما أصابته فيهما من توفيق، وما وجه إليها من نقد. ولقد يكون التعقيب على هذا النحو مجرد استقطاب لأفكار سبقت الإشارة إليها، غير أن استحضارها والبحث يشرف على التمام ربما أعان على تمثل النواحي الإيجابية والسلبية في النظرية الرمزية تمثلاً عامًا، وربما كان كذلك مقدمة طبيعية لبعض ما يمكن استنباطه من نتائج يرجى الاستئناس بها في حاضر شعرنا العربي ومستقبله.

(أ) والملاحظ فيما يخص أثر الرمزية في الشعر الغربي[1] ، أن هذه النظرية في صورتها المذهبية الحادة لم تعمر كثيرًا؛ إذ لم تستمر سيطرتها على النتاج الشعري أكثر من خمسة عشر عامًا بدأت بعدها تتعرض لهزات خطيرة، ونقد عنيف، كان بعضه موجهًا من رجال المذهب ذاته. وليس أدعى للعجب من أن «مورياس» الذي حدد في بيانه الشهير (سبتمبر ١٨٨٦م) المعالم الكبرى للنظرية الرمزية كان هو نفسه أول من انشق عليها وارتد عنها حين أسس المدرسة الرومانية سنة ١٨٩١م، فلم يبق تقريبًا على شيء من الأحلام التي طمحت إلى تحقيقها الرمزية.

ولن تغرينا صلة المودة التي يعقدها الدارس بينه وبين موضوعه فنزعم إيجابية المذهب في كل ما خاضه من مناحي التجديد الشعري، فالحق أن الرمزية قصدت

---

(١) أفدنا في هذا التقويم العام للنظرية الرمزية ومنجزاتها من فصل قيم كتبه «مارتينو» بعنوان «رد الفعل ضد الرمزية».
انظر: **Parnasse et Symbolisme, P. 209-215.**

بالشعر إلى تحقيق نموذج مفرط في مثاليتـه، سواء في لغته الشعرية، أو فيما يحمله من نظرة ذاتية جـديدة إلى الكائنات والوجود بعامة، وحين أراد الشـعراء نقل هذا النموذج الذهـني إلى مجال التطبـيق اتضح أن ثمة هوة واسـعة بين مـا أرادوه وما تحقق فعلاً، وفي هذه المفارقة بين الواقع والمثـال تركز إحساس الرمزيين بالإخفاق، وشعورهم بعبـثية ما يبذلونه من جهد، وعجـزهم عن خلق النموذج الشعري الذي بشروا به، ومن هنا كان انتقاض بعضهم، ويقين بعـضهم - كملارميه - بأنهم آخر الأمر لم يستطيعوا أن ينجزوا ما وعدوا به .

وثمة حقيقتان بارزتان يمكن أن يعـزى إليهما قصور النظرية الرمزية في نطاق الممارسة العملية رغم سلامة أصول هذه النظرية في جملتها، وأولى هاتين الحقيقتين ميل الفنان الرمزي إلى اعتـبار نتاجه نشاطًا خاصًا ينبعث عن أدق المـشاعر وأكثرها ذاتية، ويتوجـه إلى فئة من الناس على قدر من الترف الفكري والوجـداني، بعيدًا عن ضوضاء الحـياة واهتمامـات العامة. ولربما كان هذا المـيل صدى طبيعيًـا لنبرة اليـأس التي ترددت في أرجاء المجـتمع الفـرنسي على أثر انحـسار الفكرة الثـورية وعودة الملكيـة إلى مركز السـيطرة والتوجيـه، وقد يكون له من هذه الناحـية دلالة اجتماعـية بوصفه احتجاجًا غـير مباشر على رضوخ البيئـة وفساد الوضع القومي، ولكنه على أي حال كـان احتجاجًا غـير مباشـر على رضوخ البيئـة وفساد الوضع القومي، ولكنه على أي حـال كان احتـجاجًا سلبـيًا يعالج المشكلة بالهـروب منها والالتفات حـولها. ولأن منطق الرضوخ منطق عابر وموقوت كـان انتصار الأفكار الجمهورية في أواخر القرن الماضي إيذانًا بتراجع النزعات السلبية في الإبداع وظهور القوة الخـفية للتـقليد العقلي الأيديولوجي القـديم، وضعف الاهتمـام بالمحاولات الصوفية والروحية التي كانت الرمزية أبرز نماذجها .

ولا ريب أن انسحاب الشاعـر من الحياة العامة كفيـل بأن يحرمه ذلك الثراء الوجداني والفكري الذي ينشأ من احتكاكه بالواقع وتفاعله معه بناءً ونقدًا، كما أنه يخنق في فنه وهج الشـعور بآلام الإنسانية وأشـواقها الخـالدة. وبما أن الفن حوار

مستمر بين المبدع والمتلقي، فـقد يؤدي دوران الأول في نطاق الغايات الفنية المجردة إلى جفوة متـبادلة بين كلا الطرفين، وفصام يحس إزاءه الشـاعر بأن عمله لا يلقى من الاستـجابة ما كان يتـوقع، وبأن جهده لا يقابل بسـوى النكران، ويفضي هذا الإحسـاس عادة إلى مزيد من اليأس والمرارة والسلـبية يقضي على طمـوح المبدع، ويطفئ الجـذوة المقدسـة في نفسـه، وربما أفـضى - على أحسن الفـروض - إلى الإسراف في الاهتـمام بالشكل الفني المحض والمبـالغة في صقله على نحـو يسلبه عفوية الإيحـاء وحرارة الشعور، ومن هنا نفهم تلك الإشارة الذكـية التي علق بها «ريمي دي جورمـون» على نظرية الشعر عند «مـالارميه»، حين لمح إلى أن الأخـير حرم نفسه «تلقائيـة التأثر المباشر»، وهو يعني بذلك مراوغته للمثـال الشعري أكثر من عشرين عامًا، وإحساسه - في التحليل الأخير - بأنه لم يبلغه بعد ![٢] .

وحقـيقـة ثانية تفـسر جـانبًا من جـوانب المفارقـة بين المثال الرمـزي ونماذجه التطبيقية، تلك هي الأهمية المفرطة التـي أضفاها الرمزيون على الموسيقى، وإعجابهم المطلق بفن «فاجنر» خاصـة، ومحاولتهم الدائبة أن يحـققوا بالشعر أثرًا شبـيهًا بذلك الذي حققه بالموسيقى، واعتقـادهم أن بالإمكان أن يبدع الشعر حالة جمالية تبلغ من التجريد حدًا يتوقف الفهم عنده على حين تقوم الأصوات والعلاقات بكل العمل. بيد أنه إذا سلمنا بقدر من التجانس بين الشعر والموسيقى فلا يسعنا أن نغفل ما بينهما من فوارق هامة، ليس أقلها خلو النغمات الموسـيقية من الدلالة المحدودة وارتباط الألفاظ الشعرية - مهما كانت مقدرة الشـاعر على تجريدها - بثقل المعاني والمدركات السابقة على الاستعـمال الشعري[٣] ، وفي تناسي الرمزيين لهـذه الحقيقة سـر ما لمسوه من صعوبة في إدراك المثال الفني الذي حلموا به؛ لأنـهم طلبوا من اللغة أكثر مما يمكن أن تعطيه حين أرادوا تعطيلها عن الدلالة وتسخيرها لما تسـخر له الإيقاعات الموسيقية من

(٢) انظر: **Bowra, The Heritage of Symbolisme, p. 13**

(٣) انظر السابق ص ١٤ .

إثارة نفسية محضة، فالأدب - قبل كل شيء - ليس موسيقى، بل ولا يمكن أن يكون مثل الموسيقى في تحررها التام من المضمون والدلالة بالغًا ما بلغ حرصنا على ذلك - يقول لانسون: من المؤكد أن مثل هذا المجهود الذي يجرد الشعر من كل عنصر معقول، ويحيله إلى صيغة سحرية Incantatoire كان مجهودًا جديدًا، لكنه كان يصطدم صراحة بالطابع الجوهري في اللغة، وهو أنها تعبر عن أشياء يمكن إدراكها كما أنه يصطدم، دون ريب، بالعبقرية الأصيلة لدى الفرنسيين، وهي القدرة على تصور المعاني الواضحة»(٤).

وثمة صعوبة يعانيها قارئ الشعر الرمزي، وهي - على أية حال - نتيجة منطقية للحقيقتين الآنفتين، تلك هي غموضه ودقة إشاراته وتأبيه على الفهم المباشر. والإبهام طبيعي في شعر يمتاح من باطن الذات ويرى فيها أصلاً ترتد إليه جزئيات الواقع ومظاهره، ثم هو طبيعي حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها فيلجأ إلى الإيحاء بها وإثارة ما يشبهها في وجدان المتلقي عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية، وقد يضطره ذلك إلى أن يحدث في متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به حتى يهيئ لها كيانًا جديدًا تستطيع به أن تؤدي وظيفتها الإيحائية المبتغاة، فيقترن تعقيد التركيب الكلامي بتعقيد الجو النفسي المراد إثارته، بل لقد يتعمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة سحرية تجنبها خطر الوضوح المبتذل، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجي، وتعين - بحكم تشابه الغاية والوسيلة - على نقل الأثر الذاتي المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقي المحدود.

وكثيرًا ما اتخذ هذا الغموض ذريعة للتشكيك في سلامة النظر الرمزية وآثارها الجمالية والفنية، وليس ما سقناه في هذا الصدد دفاعًا عن مبدأ الغموض في ذاته، بقدر ما هو تفسير لبواعثه. ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجي للواقع، إذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات

---

(٤) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ٢ ص٤٦٥ .

وخلجـاتها العـابرة، فلابد من التـسليم كذلك بقـدر من التظليل الإيحائـي يعدي بالشعور ولا يطفئه، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة، ولا يبلغ درجة الإلغاز المقيت. «إن حضارتنا - كما يقول إليوت - غاية في التعقيد والتنوع، وهذا التنوع، وذلك التعـقيد في تأثيـرهما على مشاعـرنا المرهفة، لابد أن ينتـجا نتائج معـقدة متنوعة، ولابد أن يصـبح الشاعر أكثر تركـيزًا وإيحاءً وأقل اتباعًـا للطريق المباشر، حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه»[٥] .

فـإذا نفينا عن مـبدأ التظليـل الموحي بعض الروافد المسـرفة في تجـارب آباء الرمزية، وإذا طرحنا تلك المحـاولات التقليدية من جـانب تلامذة المذهب والتي لا يشف فيها الغموض عن محصول فكري أو وجداني. أمكن التوصل إلى صيغة في الإيحاء الـشعري أكـثر مـواءمة وخـصوبة، وذلك حين يكون العـمل الفني عطاءً متجددًا يكشف عن نفـسه كلما استبطنه القارئ بالتأمل والمراجعـة، وهنا لا تقتصر مهمة القـارئ - كما يحسب البعض - على التلقي المباشر والاسـتسلام الذي ينشد الفهم من أقرب طريق، فالتجربة التي تحصل لنا من العمل الفني ليست هبة - كما يرى «كولنجوود» - بقدر ما هي فعل نبذل الجهد في إنجازه[٦] .

ورغم ما أشرنا إليه من مظاهر الغلو في تكوين النظريـة الرمزية فكرًا وتطبيقًا يظل لها من عمق التأثير في مجرى التاريخ الأدبي ما لا ينكره منصف، وقد أثرت بتجديدها في وسـائل الإيحاء الشعري من صور وإيقاع أكثـر مما أثرت بأصولها في فلسفة الوجـود وعلاقاته، وتركت للأجيال المعاصـرة أمثولة فنية لا تقل قيـمة عما تركته الرومـانتيكية والبرناسيـة، وهذه الأمثولة الفنية هي الموسيـقى الشعرية، التي بانفلاتها من رقابة العقل، وبتركها لحدس القارئ ملء الحرية في تفسير النغم، تضع بين يدي الشاعر ينابيع لا حد لها من الوسائل الفنية[٧] .

---

(٥) كلمات إليوت منقولة عن د. إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ص ٣٢-٣٣ .

(٦) انظر: الدكتور مصطفى سويف. الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٦٦ .

(٧) انظر: صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ١٧٨-١٧٩ .

(ب) وحيث تتغير الظروف الاجتماعية والثقافية التي تؤدي إلى نشأة مذهب من المذاهب، وحين تنتهي دورته باعتباره كيانًا ذا فلسفة جمالية محددة المعالم، تبدأ حركته المخصبة باعتباره حصادًا فنيًا تفيد منه الآداب العالمية كل حسب حاجته وحضارته وماضيه، فيتخذ المذهب الأدبي شكلاً جديدًا يعكس هموم البيئة وملامح التراث القومي، وتتعدد صيغه بتعدد الآفاق التي ينتقل إليها، ومن ثم امتزجت الرمزية في الأدب الإنجليزي - على سبيل - برواسب من واقع المدنية الحديثة تختلف عن تلك النزعة المثالية التجريدية التي تميز بها المذهب في الأدب الفرنسي، قدر ما يختلفان معًا عن الروح الصوفية التي تترقرق عبر رمزية «تاجور» في الأدب الهندي[٨] .

وحين تأثر شعرنا المعاصر بحصاد الرمزية في الآداب الأوروبية لم يشذ عن إطار تلك الحقيقة العامة، فليس لنا أن نزعم أن للرمزية فيه ذلك الكيان المذهبي الذي اصطنعته النظرية في الشعر الفرنسي . حقًا لقد حاول بعض شعرائنا جاهدين- ونخص سعيد عقل - أن يضفوا على نتاجهم سمة الرمزية الخالصة، سواء باستغلال وسائل المذهب أو بالاتكاء على بعض أسسه الجمالية، ولكن حتى في هذه الحالة يمكن لعين الناقد البصير أن تكشف قصور هذه المحاولة، وقناعتها من المذهب بالشكل دون الجوهر.

ليس ذلك فحسب، بل إن تأثرنا بالنظرية الرمزية لم يكن تأثرًا متجانس الملامح والألوان بحيث يرجى منه خلق مذهب جديد يفيد من طرق الإيحاء الرمزي ويرتبط في الوقت ذاته بوعي وإدراك وفلسفة قومية أصيلة، بل تعددت اتجاهات هذا التأثر بتعدد روافده، فالذين تأثروا بالرمزية الفرنسية تأثرًا مباشرًا - كبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكي - غلبت على شعرهم نزعة مثالية إلى تجريد الواقع وتجاوزه. والذين أفادوا من تراث الرمزية في الشعر الإنجليزي - وهم الجيل الجديد بخاصة - كانت أصول النظرية في شعرهم غائمة تترجرج ولا تكاد تبين، وتركز اهتمامهم في وسائل

(٨) انظر الفقرة الخاصة بامتدادات الرمزية - الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبنية به.

الإيحاء من أسطورة ورمز وإيقاع، ونزعت تجاربهم نزعـة واقعية إنسانية تشف عن قلق عصـري أكثـر مما تشف عن طمـوح إلى استكناه الوجـود وكشف مـا بين ظواهره من علاقات كونية على ما هو شأن الرمزية في صورتها المذهبية[٩] .

بل إن من جمـعت بينهم وحدة مـصادر التأثيـر - وهم الذين استـمدوا من المذهب في أصوله الـفرنسيـة - لم تكن مناهجهم في الإبداع الرمـزي من الاتفاق بحيث كان يتوقع، فقد انتحى شـعراء لبنان - ونخص سعيد عقل - منحى شكليًا يعني بصقل الصـياغة ومراوغة الألفـاظ واستقطار ما فـيها من قيم إيحائـية تختلط أحيانًا بأصداء شاحبة لنظرية المثل الأفلاطونية[١٠] ، هذا على حين اتشحت الرمزية في شعر «بشـر فارس» بغلالة من التأمـل الروحي، ومسحة من التـصوف الشرقي يعترف بها الشاعر حين يقول: إن الرمزية الأفرنجية ظهرت في أوروبا عام ١٨٧٠م، أما الرمزية الشرقية فهي أقـرب إلى الصوفية منها إلى الأدب، ذلك أن التأملية هي طبيعة الشرق»[١١] . بيد أن الوسائل الأدائية التي كـان يمتلكها هذا الشاعر لم تكن من الثراء والطواعيـة بحيث توائم ذلك التأمل الطموح، فلم يـخل شعره من عنت أسلوبي، وجفاف في الإيحـاءات الصوتية والإيقاعية. ونعتـقد أنه لو كانت أدواته على مستـوى تجاربه، ولو وجد ما يدعوه «بالرمزية الشـرقية» صيغة فنيـة مناسبة، لأمكن أن يصـبح نواة لمذهب يعكس روحـانية التـراث العـربي ونزعة التـأمل في حضارة الشرق العريقة.

ومـثلما تعـرضت الرمـزية في الأدب الفـرنسي لتيـارات من النقـد العنيف والخصومات الأدبيـة الحادة، كانت نماذج الرمزية في شعرنا الحـديث هدفًا لحملات

---

(٩) انظر تفصيلاً لاتجاهات الرمزية في الشعر العربي المعاصر - في الفصل الثالث من الباب الثاني .

(١٠) انظر في هذا:

Préface de Jeques Berque, Anthologie de la literature Arabe Contemporaine, p. 22 .

(١١) نقلاً عن: أنور الجندي: الكتاب المعاصرون، أضواء على حياتهم (مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٥م)، ص ١٣٤ .

مستمرة من قبل بعض النقاد والمفكرين، والملاحظ أن معظم هذه الحملات[١٢] لم ينصب في الأساس على مبدأ الرمز في التعبير بوصفه وسيلة للإيحاء بما يند عن التسمية والتقرير، بل توجه في جملته إلى غلو بعض الشعراء الطالعين في تطبيقه، بحيث اتخذت الموسيقى اللفظية وسيلة لستر خواء الفكر وجفاف المشاعر، وبحيث أصبح الإبهام دعوى يحتمي بها الناشئة كلما ارتفع صوت منصف بالتنبيه والتحذير- يقول إلياس أبو شبكة: انتزعت هذه الموجة - يعني الرمزية - الحس من القلب ووضعته في الدماغ والعين. فصار الشاعر يفكر ويرى أو يخيل إليه أنه يفكر ويرى، وتمركز شعره في التصوير والتصور، أما القلب فسقط عن المرتبة الأولى إلى المرتبة الثانية، وما لبث الشاعر أن هجره لانهماكه بالتفكير والزخرفة، فجف عصيره «لقلة الاستعمال» وأصبح الحب والحنان يرتديان في قلم الشاعر معطفًا غليظًا»[١٣] . ولعله بذلك كان يشير إلى «سعيد عقل» ومن قلدوه في محاولة تصفية العمل الشعري من عناصر الوعي وأبرزها العاطفة «صنم النظامين الأفذاذ» على حد تعبير الأخير في تقديمه «للمجدلية»[١٤] .

حتى الأستاذ عباس محمود العقاد - وهو من أكثر مفكرينا اهتمامًا بالمذهب ومحاجة له ومناقشة لأصوله - لا يجد حرجًا في الاعتراف بسلامة نظرية الإيحاء

(١٢) ما كتب في تحليل المذهب الرمزي ونقده بأقلام أدبائنا أكثر من أن يتسع لتفصيله هذا المقام. ويمكن الرجوع على سبيل المثال إلى:

خليل هنداوي: مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزي (الرسالة - العدد ٢٥٠ ص ٣٠٥) .

زكي طليمات: في المذهب الرمزي (الرسالة - العدد ٢٥٠ ص٦٤٧) .

عبد العزيز عزت: المذهب الرمزي، أهو نزعة سليمة في التفكير؟ (الرسالة، العدد ٢٥٥ ص٨٤٥) .

عبد الرحمن شكري: رأيي في الشعر الحديث (المقتطف مايو ١٩٣٩ ص ٥٤٨، ٥٤٩).

نقولا فياض: سلسلة مقالات بعنوان الرمزية والشعر الرمزي، الأعداد: ٧، ٨، ٩، ١٠، من مجلة الأديب - السنة الأولى.

عبد الله عبد الدايم: فلسفة الأدب الرمزي (الأديب - العدد الثاني عشر من السنة الثالثة ص ٢٩).

صلاح لبكي: لبنان الشاعر ص ١٩٢ .

(١٣) إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (ط٢ سنة ١٩٤٥، دار المكشوف، بيروت) ص١٥٧ .

(١٤) ص ١٨ .

الرمزي في جوهرها، باعتبارها أصلاً من أصول البلاغة الفنية، ولكنه يحترز بالنسبة لبعض تطبيقاتها، تلك التي تجعل التعمية في التعبير غرضًا مقصودًا لذاته: «كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى، فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض، فالأدب لا يستغنى عن الوحي والإشارة، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير في القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب. ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت حتى قام من دعاتها من يجعل الغموض والتعمية غرضًا مقصودًا لذاته، ولو لم يكن من ورائه طائل، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغنتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة»[١٥].

فالرمزية في حدودها المعقولة - ما لم تجعل الدنيا كلها رموزًا وكنايات وأطيافًا- تعيش في الظلام ولا تعيش في الضياء، وهي ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها في تمثيل الدقائق والأسرار، ولكنها تخرج من الضرورة إلى الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها «الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق»[١٦] . وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال، ولا تخرج في جملتها عما ألححنا عليه غير مرة، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر، وليس حلية شكلية تضاف إلى العمل الفني من خارجه: جهلاً أو تقليدًا أو اصطناعًا لأعمق فيه ولا أصالة.

فالتعبير الرمزي يتكئ - من حيث المبدأ - على أساس نفسي وفلسفي ليس من الإنصاف إنكاره، ولكنه إذا كان سليمًا من حيث المبدأ فقد يفسد عند التطبيق، كما أنه قد يتفاوت في حظه من التوفيق الفني، ولابد لنا في هذا من التنبيه إلى أمرين،

---

(١٥) الأستاذ عباس محمود العقاد: يسألونك (القاهرة ١٩٤٦م) ص ٨٤ .

(١٦) الأستاذ العقاد: مقال عن «المدرسة الرمزية» بمجلة الكتاب (القاهرة، يناير سنة ١٩٤٧م جـ٢ م٣) ص ٣٦٧ .

أولهما: أن الرمز لا يعني إغلاق الدلالة أو الإشارة، وثانيهما: أن جودته تقاس بوجه الأثر النفسي الذي يحدثه في وجدان المتلقي، فإذا روعيت هاتان الحقيقتان الجوهريتان أمكن للشاعر العربي الحديث أن يثري لغته وفنه وتجاربه، وأن يفيد من الرمزية في أصفى جوانبها بدلاً من المحاكاة العشوائية لنماذجها الغاربة، وأن يهب حاضر الشعر العربي ومستقبله وترًا جديدًا يضاف إلى أوتار قيثارته التليدة.

(جـ) بهذا يشرف البحث على غايته، ولعله وفق في تصوير الظاهرة الرمزية في شعرنا الحديث تصويراً يبرز آثارها الإيجابية والسلبية معًا، بغية الإفادة من الأولى وإطراح الثانية. ولقد يكون هامًا في مقام الدراسة الأدبية أن يكتشف الباحث شاعراً مغموراً أو نصًا مهملاً فيضيف بهما إلى التراث الأدبي إضافة لا تنكر، ويعادله في الأهمية - إن لم يفُقْه - محاولة خلق كيان علمي لظاهرة مبعثرة النماذج والاتجاهات واستشفاف الخيط الرئيسي الذي يسلكها جميعًا، وهي محاولة بناءة بقدر ما هي شاقة؛ لأنها تقتضي وعي الباحث بجانبي التاريخ والنقد الأدبيين حتى يمكنه تعقب الظاهرة وتحليلها وتمييز ما هو أصيل فيها مما هو دخيل عليها.

ومهما بدا من تشعب تيارات التأثير الرمزي في شعرنا المعاصر وتنوع اتجاهاتها، فإن هناك أساسًا مشتركًا حرص هذا البحث عن التنبيه إليه في أكثر من موطن، وهو اتفاق هذه الاتجاهات جميعًا في الإفادة من حصاد الرمزية في الآداب الأوروبية على اختلاف في مدى هذه الإفادة ومصادرها، ومن ثم كان إلحاحنا على المقارنة بين بعض الأفكار والنماذج التي ترددت في شعرنا المعاصر وما يعتقد أنها تأثرت به من أفكار ونماذج الشعر الغربي، وفي هذا - فوق ما فيه من برهنة على الصلة الوثيقة بين أدبنا والآداب العالمية - بيان لوجهي الأصالة والتقليد في النظرية والتطبيق.

وقد تحكم في توجيه هذا البحث منذ بدايته منهج فكري ذو دعامتين، أولاهما: إيمان بأن عمومية الأحكام تنزلق بالدارس إلى تقريرات خاطئة وخداعة، وهي لا تأتي إلا حين تكون الدراسة موجهة من الأصل إلى افتراض بعينه يستعين

صاحبه على تأكيـده بكل وسيلة، ولو بالمصادرة على المطلوب، ومن هنا لم نشأ أن ندين الظاهرة الرمزية جملة أو أن نقبلها جملة، بل كان موقفنا بإزاء كل جانب من جوانب هذه الظاهرة نابعًا من طبيعة الفكرة أو النموذج الخاص الذي نعالجه، وكثيرًا ما كـان هذا الموقف تفسيـريًا يستعـيض بالتحليل عن النقد الـتحكمي؛ لأن تحليل الظاهرة في جوهره تقويم لها.

أما ثانية هاتين الدعامتين، فهي الالتزام بمفهوم الرمز الفني كما عرفه رواد النظرية في أصولها الأولى، والنظر إلى نماذج الرمـز في شعرنا المعاصر على ضـوء هذا المفهوم قربًا أو بعدًا، ومن ثم كان ضروريًا أن يمهد بلمحة عامة عن ثلاث قضايا رئيسية:

أولاً: صلة الرمزية بالمذاهب الأدبية السابقـة عليها، ومدى تأثير هذه المذاهب فيها إيجابًا أو سلبًا. وقد اتضح في هذا الصدد أن الرمزية لم تكن إلغاء مطلقًا لكل القيم الجمالية والفنية في هذه المذاهب؛ إذ أفادت منها وأضافت إليها.

ثانيًـا: المحاولات التـاريخيـة التي تصدت لدراسـة الرمز على مـستـوياته الأربعة: المستوى العام، المستوى اللغوي، المستوى النفسي، المستوى الأدبي، وقد انتهينا منها إلى أن كثيرًا ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس غير مستمدة من طبيعة الدراسـة الأدبية، وترجع في الغـالب إلى حقـول الدراسـات اللغوية والتـحليل النفسي، ولذلك اكتفـوا بتقرير الرمز باعتباره إشارة قـد عرف مدلولها عن طريق القرينة أو الاصطلاح العلمي أو التواطؤ الاجتـماعي. وقد دعانا هذا إلى أن نقيم تفرقة دقيقة - وجديدة في مـيدان الدراسات العربية - بين الإشارة التي تدل على مشار إليه محدد، والرمز الذي يومـئ إلى شيء ما غير محدود ولا معين، والذي تتخذ فيه الصورة الحسية قالبًـا لحالات بالغة التجريد. والنتيجة التي وصلت إليها هذه الفقرة اعتبار الرمز تركيبًا لفظيًا أساسه الإيحاء - عن طريق المشابهة الباطنية- بما يند عن التحديد، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الفكر والشعور.

ثالثًا: أصول الرمزية ومؤثراتها الأولى، ففيـما يتعلق بالأصول البعيدة تحدثنا عن المثالية الأفلاطونية وظاهرة الشعر الميتافيزيقي في إنجلترا إبان القرن السادس عشر بحسبانهما تمهيدًا تاريخيًا للفلسـفة الرمزية. وفيما يتعلق بالمؤثرات القريبة أشرنا إلى عوامل ثقـافية غـير مبـاشرة تمثلت في الفلسـفة المثاليـة الألمانية وردود الفـعل ضد الوضعية العلمية ومدرسة ما قبل رفائيل والحركة الجمالية في إنجلترا، وعوامل أدبية مبـاشرة تمثلت فـيما ترجـمه «بودلير» و«مـالارميه» عـن «إدجار آلان بو»، ثم في موسيقى «فاجنر» التي حـاول الرمزيون بالتركيب الشعري محاكاة طاقـتها الإيحائية أملاً في التغلب على فقر المصادر اللغوية.

وطبيـعي في دراسة تفحص الشعـر العربي المعاصر على ضـوء نظرية نشأت واكـتملت في الآداب الأوروبيـة قبل أن تهب ريـحهـا القوية على أدبنا الحـديث، طبيعي في دراسة كتلك أن تعني أولاً برصد النظرية - مع نفي التفصيلات والمواقف الجزئيـة غيـر المؤثرة - رصدًا مـحايدًا وكـما تمثلت على أقـلام روادها في الشـعر الفرنسي بخـاصة، حتى إذا مـا انتقلنا إلى مظاهر الرمز في شـعرنا المعاصـر كانت الأسس التي نبني عليـها أحكامـنا واضحـة الأصول والمعـالم، ومن ثم انتظم هذا البحث في بابين أو قسمين كبيرين: أولهمـا عن الرمزية مذهبًا وثانيهما عن الرمزية تطبيقًا، أي كما تعكسها نماذج الشعر العربي المعاصر.

ففي الباب الأول كان لزامًـا أن يقف البحث - في الفصل الأول - عند نشأة الرمزية ومناخها الاجـتماعي وتطورها التاريخي. والمذهب الأدبي تعبيـر اجتماعي بقدر ما هو تعبير فني، وقد كانت الرمزية امتدادًا لتلك النزعة الفردية التي سيطرت على المجتـمعـات الأوروبية إثر الثـورة الصناعيـة واستيـلاء الطبقـة الوسطى على مقدرات الأمور في التشكيل الاجتماعي الجـديد، كما كانت مظهرًا لحركة الانطواء الذاتي التي أعـقبت إخـفاق الثورة الـفرنسيـة في تحقـيق كل ما آمنت به مـن قيم إنسانية. ومـا تلا ذلك من عودة الملكية وانهيـار فرنسا أمام العسكرية البـروسية في حرب السبعين سنة ١٨٧٠م .

وقد ظهرت بواكير الرمـزية في ديوان «شارل بودلير» الذي نشره سنة ١٨٥٧م تحت عنوان «أزهار الشر» واستقـبله «فيكتور هوجو» بتحيـة مدوية قائلاً: إن بودلير «زود الفن برعـدة جديدة»، وفي هـذا الديوان وضحت مـعـالم نظرية العلاقـات الرمزية التي اتخذها الرمزيون فيما بعد أساسًا للمذهب الجديد.

بيد أن «بودلير» لم يتخلص تمامًا من قبضة الفن البرناسي الذي كان سائدًا حين أخرج ديوانه المذكور، ولم تجد الرمزية أصفى روافدها إلا على أقلام روادها الثلاثة: فرلين ومالارمـيه ورامبو الذين يمكن اعتـبارهم ليس فقط طليعة الرمـزية، بل طليعة الشعر الحديث بعامة؛ إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي، وبداية للعصر الرمزي.

والمذهب الأدبي لا يبدأ عـادة بالنظرية ثم يحاول التمـاس نموذج لها، بل إن عملية التقنين بطبيعتـها خطوة تالية لوضع النموذج، وهي لا تأتي إلا بعد الممارسة والتجربة، ومن ثم كانت الرمزية بحاجة - بعد جيل الرواد - إلى جيل جديد يأخذ على عاتقه عبء تجديدها الكامل وإعطائها الصيغة المذهبية المناسبة .

غير أن هذا الجيل لم يلبث أن انفض على أصول النظرية وتوزعته تيارات أخرى ذات منزع كلاسيكي، ومن ثم انتهى الطور المذهبي من حياة الـرمزية عبر فترة زمنية لم تستغرق أكـثر من خمسة عشر عـامًا، ليبدأ تأثيرها الفني فيـما تلاها من تيارات أدبية، وليتسع هذا التأثير حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية ومنها أدبنا الحديث.

ولئن كان هذا الفـصل تعقبًـا لنشأة الرمـزية وتطورها، فقد كـان طبيعـيًا أن يخصص الفصل الثاني لتحديد فلسفة الجمال الرمزي؛ إذ كانت هذه الفلسفة أساس تجديدهم في الأداء الشعري. ويمكن الإلمام بأهم قـضايا هذا الفصل من خلال النظر في هذه النتائج التي أسفر عنها:

١- الشعر في عرف النظرية الرمزية رياضة على المعـرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات، والقصيدة واسطة بين المادة والفكر، واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة.

٢- النشـاط الجمالي واحـد في جوهره رغم تعـدد الفنون ووسائلـها، ومن الممكن أن يبدع الشعر أثرًا وجدانيًا شبيهًا بذلك الذي تحدثه الموسيقى، وذلك إذا ما وفق الشاعر في استغلال الطاقة الموسيقية في اللغة الشعرية.

٣- رفض الإلهام الشعـري بمعنى الفيض التلقائي الذي عرفته الرومـانتيكية، والنظر إلى عملية الإبداع بوصفها خلقًا يقترن بالجهد والمكابدة حتى ليفكر «فاليري» في إحدى قصائده قصائده طيلة عشرين عامًا.

٤- استقلال الفن ورفض أية قـيمة عملية أو خلقية تـفرض عليه أو لا تنبثق من داخله، فـالأخـلاق لا تدخل في الفن باعـتـبـار أنها غـايتـه، وإنما تمتـزج به كامتزاجها بالحياة ذاتها.

٥- الشعـر نوع من التصوف الجمـالي يتحقق بالمجـهود العقلي، ولا قيـمة للواقع إلا بقدر تمثـلنا له وتحوله فينا، والعـالم المرئي مخـزن للصور ذات الدلالة. والخيال هو الذي يضع كلاً منها في موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به، ومن ثم كان كل مـا يقع في متناول الحـواس رموزًا تسـتمـد معناها مع مـلاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات، وسبيل ذلك هو الحلم الرمزي الذي لا يعني غياب الوعي بالنوم الطبيعي، بل يعني التعطيل الإرادي للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنبثق من داخلنا والتي ليس عالم الكثرة إلا صدى شاحبًا لها.

ثم كـان الفصل الثـالث والأخيـر في هذا الباب عـرضًا للجـانب الفني من النظرية مثلما كان الفصل السابق عرضًا لجانبها الجمالي. وقد طرح البحث فيه هذه القضيـة: إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضـعية قاصـرة عن نقل حقائق الأشيـاء كما تتمثلها النفس الشـاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن يقول مـا يريد قوله؟ وقد حددت إجابة هذا السـؤال وظيفة الشعـر الرمزي بمفهومه الجـديد؛ إذ لم تعد مهمـته نقل المعاني والصور المحددة بل تعـدت ذلك إلى نقل وقعها النفسي بغيـة توليد المشاركة الوجدانيـة بين الشاعـر والمتلقي، وطريق ذلك الاعتـماد على وسـائل الإيحاء في

الشكل اللغوي (الأصوات والتراكيب) والبناء الموسيقى (الإيقاع والوزن) والخيال الشعري (الرمز والصورة).

ففيما يخص الشكل اللغوي رأى الرمزيون أن تحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية يستدعي التخلص من نثرية اللغة وإعادة صياغتها في أرقى المستويات الموسيقية بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقي الذي قد ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلها. وقد وصل بهم الأمر - في سبيل هذه الغاية - حد إهمال بعض الروابط الأسلوبية وتحطيم بعض القواعد اللغوية وإحياء المهجور من الألفاظ بل واختراعها إذا اقتضى الأمر. وقد كانت النتيجة الكبرى التي استخلصها البحث في هذا الصدد أن استنباط القيم الإيحائية في اللغة الشعرية ينبغي أن لا يفضي - وقد أفضى بالفعل- إلى اعتبار القصيدة مجموعة من القيم الصوتية فحسب، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولاً وعرضًا على سواء؛ لأن هذا كفيل بأن يغلق نوافذ البوح الشعري بالإلغاز المقيت .

أما فيما يخص البناء الموسيقى، فقد لاحظ البحث أن التحرر التام من سيطرة العروض التقليدي لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذي قنع- في الغالب- باستغلال الموسيقى اللفظية، وإنما أصبح كذلك حين تبناه «رامبو» ونماه الجيل الرمزي الناشئ. ويبدو أن ذيوع البيت الحر لم يكن راجعًا إلى قيمته الذاتية بقدر ما كان راجعًا إلى إفلاس الشكل التقليدي وافتقاره إلى الشاعر العظيم، وبخاصة بعد أن كف شاعره القوي - مالارميه - عن الإبداع .

ثم كان ختام هذا القسم من قسمي الدراسة نظرة في الخصائص الفنية للرمز وصلته بالصورة الأدبية، تعقبنا فيها تشكيل الرمز ابتداء من الصورة الحسية حتى يصبح فكرة مجردة. وقد أمكن تحديد الملامح الفنية للرمز على هذا النحو:

١- إنه ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له، وهو يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسمه بكل تخومه بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر.

٢- إن الرمزية سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات أو الصور الجزئية، والرمز لا يكتسب قيمته إلا من خلال البناء الكلي للقصيدة، فالكلمة مفردة لا تعني سوى ما تدل عليه، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حيًا في جسم الرمز أو وحدة القصيدة.

٣- إن الرمز يعني الإيحاء، والفارق بينه وبين الصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التجريد، فالصورة بوصفها شكلاً حسيًا تستنفذ- إلى حد ما- فيما تمثله، وما تمثله محدود بطبيعته، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه؛ لأنه يوحي بما لا يقبل التحديد. وعلاقتهما معًا ليست علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائيًا يبلغ بها حدود الرمز أو يقف بها على مشارفه.

وبعد أن انتهينا من هذا القسم النظري من البحث كان طبيعيًا أن ننتقل إلى دراسة النماذج الرمزية في الشعر العربي المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية، فمهدنا لهذا القسم التطبيقي - وهو القضية الكبرى في البحث- بحديث عن فكرة المذهب في الأدب العربي الحديث، وعن حركات التجديد والرمزية، ثم عن الرمزية في الأدب العربي القديم. وقد خرجنا من هذا التمهيد بأن حركات التجديد السابقة على الرمزية إن تأثرت في مجملها بالثقافة الغربية فإنها لم تحاول الانخراط ضمن إطار مذهبي سابق، كما أنها لم تصل بجهدها الذاتي إلى نظرية قومية تصلح أساسًا لمذهب فني جديد، والنتيجة المنطقية لهذا أن أدبنا حتى بداية الثلاثينيات لم يعرف الرمزية بمعناها الإيحائي الدقيق، وإن عرف أمشاجًا من الاستعارة الرمزية والرمز الصوفي، وهما نمطان لا ينطبقان على الرمز بمفهومه الفني الضيق. ولئن كنا

قد انتهينا إلى هذه النتيجة فليس فيها ما يعاب على الفكر العربي، وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ عصر النهضة، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى أنه ليس من المحتم أن يمر أدبنا العربي بأطوار فنية مماثلة لتلك التي مرت بها الآداب الأوروبية، فلكل أدب ظروفه الإقليمية والثقافية والاجتماعية.

أما كيف انتقلت إلينا الثقافة الغربية بعامة ورياح التأثير الرمزي بخاصة، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا القسم، وركزنا من بين طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربي المعاصر على الاحتلال باعتباره حلقة الاحتكاك المباشر بين العقلية العربية والعقلية الأوروبية رغم كل آثاره السيئة على المستويين السياسي والاجتماعي، ثم على الترجمة؛ إذ كانت - في أدبنا والآداب العالمية - أنشط وأسرع وسائل التأثير. ثم أعقبنا ذلك بنموذج تطبيقي لدور الصحافة في التمهيد للتيار الرمزي، فعرضنا لأبرز المجلات التي حملت عبء التيار دراسة وترجمة وإبداعًا (المقتطف - الرسالة - المكشوف - الأديب)، ولم نغفل دور المؤثرات السياسية فاخترنا الشخصية المصرية بعد ثورة ١٩١٩م نموذجًا للإنسان العربي في هذه الفترة؛ وحاولنا بيان ما يمكن أن تفضي إليه مثل هذه المؤثرات من نزعات فردية في الفن والأدب.

وينتهي هذا الفصل ليبدأ الفصل الثاني بعرض محاولات على طريق الرمزية وإن لم تكن في صميمها، وكان شعر «جبران» - بغض النظر عن نثره- أبرز ما يعنينا في تلك المحاولات، لاعتماده على المبادلة بين المحسوس والمعقول واتخاذه من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزًا للأفكار والمعاني، وقد أمكن بتحليل بعض نماذجه ونماذج «أبي ماضي» الوصول إلى تلك النتيجة الهامة: أن رمزية «جبران» رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور، وأنها لا تقوم على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم

على المجاز، وأن عنايته بتقرير الفكرة وتحديدها تنأى به عن الرمز بمعناه الدقيق من حيث هو وسيلة للإيحاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح. أما قوالب التمثيل الرمزي عند «أبي ماضي» ومن يشبهه من المهجريين فهي أقرب إلى ما أسميناه بالاستعارة الرمزية، حيث تشير الشخصيات الوهمية إلى أفكار محددة يريد الكاتب تقريرها، وهي في الغالب ذات مغزى خلقي أو تعليمي يمكن استخلاصه بالقرينة أو بتصريح الشاعر نفسه.

وكان على الشاعر العربي أن ينتظر حتى مطالع الربع الثاني من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير تأثير رمزي حقيقي، على يد «أديب مظهر» في لبنان و«بشر فارس» في مصر. وقد سار على درب الأول جماعة من الشعراء أبرزهم «سعيد عقل» الذي كان لدراسته التحليلية (مقدمة المجدلية سنة ١٩٣٧م) عن اللاوعي ودوره في الإبداع الشعري، والأصوات وقيمتها الإيحائية، والشعر وصلته ببقية الفنون- كما لدراسته تلك فضل تقديم النظرية الرمزية- على نحو منهجي- إلى القارئ اللبناني، كما قدر لمقدمة مسرحية «مفرق الطريق» لبشر فارس (سنة ١٩٣٨) أن تقوم بالدور نفسه بالنسبة للقارئ المصري، وإن كان النتاج الرمزي ذاته قد بدأ يغزو الحقل الأدبي منذ بداية الثلاثينات.

ثم تعددت مناهج التأثير الرمزي واتجاهاته وأطواره، وقد نهض الفصل الثاني بعبء تحديد هذه الاتجاهات وتقويمها، فإذا كان «سعيد عقل» و«صلاح لبكي» قد انتحيا - وبخاصة الأول - منحى يقرب من التمذهب الخالص، فإن رمزية «بشر فارس» قد خالطتها مسحة من الإشراق الصوفي والرياضة الغيبية، على حين تميز بعض شعراء «أبولو» برمزية التعبير الجزئي والصور المُفردة، أما بعد الحرب فقد نشأت طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية، وحاولت استغلال الميثولوجيا في الإيحاء بالأفكار والمشاعر، رغم أن تأثرها بالنظرية الرمزية كان غير مباشر، أي عن طريق امتداداتها في الشعر

الإنجليزي على وجه التحديد. وقد أمكن لهذه المرحلة من مراحل البحث أن تنتهي إلى النتائج الآتية:

١- إن ثمة قدرًا من المفارقة بين النظرية وتأويلاتها في الشعر العربي المعاصر؛ إذ لم يلتزم شعراؤنا - في الغالب - بالمفهوم المذهبي الدقيق للرمز الأدبي، فالرمز يعني الإيحاء بأوسع معانيه: في الصوت والتركيب والإيقاع والصورة الشعرية، هذا على حين لم يفهم كثرة شعرائنا من الرمز إلا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر فحصروه في نطاق الاستعارة الرمزية ذات الدلالة المحدودة.

٢- إن تشعب اتجاهات الرمزية في شعرنا المعاصر باختلاف المؤثرات التي تعرض لها كل اتجاه لم يسمح بتكوين مذهب في الرمزية العربية منسجم الأصول والمعالم، وتلك نتيجة منطقية؛ إذ لم يكن لدى شعرائنا فلسفة ذاتية أصيلة يمكن أن تفضي إلى نشأة مثل هذا المذهب.

٣- إن هؤلاء الذين حاولوا محاكاة المذهب في أصوله الجمالية ووسائله الفنية معًا ظلوا في منطقة بين التقليد والأصالة، فلا هم وفقوا في المحاكاة بحيث تخفي دقة الصنعة محاولة التقليد، ولا هم قنعوا باستغلال طرق الأداء الرمزي في التعبير عن واقعهم الذاتي والاجتماعي. وآية ذلك أن نزعة التجريد عند «سعيد عقل»- وهو أبرز نموذج في هذا المقام - تخونها غلبة الرؤية الحسية والنظر إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان وتناسب المقاييس والأحجام بدلاً من النفاذ إلى أسرارها الكامنة.

٤- كانت محاولة «بشر فارس» للتعبير عن تجربة شرقية شبه صوفية بأسلوب رمزي كفيلة بأن تصبح نواة لمذهب يستمد من الشرق روحانيته ومن الرمزية طريقتها في الإيحاء، لولا أن وسائله الفنية لم تكن على مستوى تجاربه، فجاء بعض شعره نثريًا لا جهد فيه، على حين انطمر بعضه الآخر تحت بهرج بلاغي مرهق.

٥- تحت تأثير نظرية التراث الشعري قنع بعض شعرائنا بالرؤيا التي كشف عنها «إليوت» في قصيدته الذائعة «الأرض الخراب» من عقم الحضارة العصرية وجفافها الروحي، وكان بإمكانهم أن يستخدموا وسائل مماثلة لوسائله في الوصول إلى رؤى مخالفة، ولكنهم لم يفعلوا، ومن ثم كثرت إحالتهم على التراث الأوروبي، مع أننا ندرك أن «إليوت» حين تحدث عن التراث كان يعني بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التي يحسها بينه وبين التراث الغربي، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومي أيًا كان .

٦- يستطيع الشاعر استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة بعد نزع تفصيلاتها الأسطورية والإبقاء على الدافع الرئيسي فيها، ونجاحه في ذلك يتوقف - أولاً- على صلتها بالقصيدة بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر، كما يتوقف- ثانيًا- على مدى تمثله للأسطورة واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، وأحفل الأساطير بالإثارة الرمزية تلك التي تستمد من التراث القومي فتكون صلتها بالمتلقي ضمانًا لقدرتها على البث والإيحاء.

ثم كان الفصل الرابع والأخير في هذه الدراسة نظرة كلية في الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها في الشعر العربي المعاصر، وهي نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء الرمزي جملة وعلى أساس فني صرف بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر. والصياغة الرمزية صياغة إيحائية،والإيحاء فيها مرهون بأمرين: أولهما: قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث يومئ إلى المراد ولا تصفه، وتثيره ولا تسميه. وثانيهما: استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها

الوضعية الضيقة. وقد عرضنا لهاتين القضيتين بهذا الترتيب فأجملنا القول في مصادر الرمز، أي المجالات التي يستمد منها الشاعر الصور المشار إليها، ولم تتعد هذه المصادر: الطبيعة بمعناها الضيق، واللاوعي الفردي كما يتمثل في الحلم الشعري والتداعي الحر، ثم اللاوعي الجماعي كما يتمثل في الأسطورة والتراث، ثم الواقع الاجتماعي الذي يمكن استغلاله في الإيحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر.

وكان طبيعيًا أن نعرض بعد ذلك للصورة الفنية للرمز في شعرنا المعاصر مثلما عرضنا لمصادره، وفي مقام تحديد خصائص هذه الصور كما تتجلى في النماذج برزت الحقائق التالية:

١- رغم اتكاء الصورة الرمزية في شعرنا المعاصر على ما يدعى رمزيًا بتراسل الحواس، فإن أثر هذا التراسل تجلى في التعبير الجزئي أكثر مما تجلى في التصوير ذاته، وهو يفتقد تلك الرؤيا الشمولية التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطًا مركبًا، الأمر الذي لم يتحقق إلا في بعض الصور الشعرية عند من تأثروا بالنظرية تأثرًا عميقًا .

٢- الصورة الرمزية كما يقول «اللبكي» «حالة نفسية حقيقية»، وهي تبدأ حيث ينتهي تقليد الواقع فلا تبقى منه إلا على مفرداته التي تعتبر في تلك الحالة مادة غفلاً يقوم الشاعر بتشكيلها في علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه. وفي بعض صور «سعيد عقل»، و«عمر أبي ريشة»، و«بدر السياب»، ما يؤكد هذه الظاهرة.

٣- تعتمد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار وليس على تشكيله تشكيلاً منطقيًا، ويستتبع ذلك بالضرورة أن تكون الصورة إنشائية تولد الشعور ولا تصفه، فهي صورة حدسية، وكل ما تحمله من خلجات الذات غامض بطبيعته،

ومن هنا كان إبهامها وكثافة محتواها، على أنه ينبغي أن لا يكون إبهامًا يطفئ عطاء القصيدة ويكتم بوحها بالإغلاق، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضربًا من التعبير اللفظي غير المنتج، كما يلاحظ في بعض الصور الشعرية لدى «بشر فارس»، و«سعيد عقل».

٤- أحيت طلائع الرمزية في شعرنا الحديث بعض المفردات المهجورة، كما حررت بعض العلاقات الأسلوبية في الصورة. وأبرز ما تجلى ذلك في غرابة الأوصاف التي يستعملها الشاعر، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلبًا للإيحاء وترفعًا عن الابتذال، ثم في تصفية الأسلوب بحذف الفضول والحشو والاستغناء عن التفصيلات الموضحة وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه. وقد ظل تجديد هذه الطلائع في أسلوب الصورة الشعرية داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة باستثناء بعض التراكيب الشاذة التي ترددت على وجه التحديد في نتاج «سعيد عقل»، والتي لا يفضي شذوذها إلى محصول فني يذكر، وتكمن خطورتها في أنها وضعت تحت أنظار الناشئة مثالاً مريضًا لوسائل التجديد في التركيب الشعري.

أما الجناح الثاني من جناحي الإيحاء الرمزي، نعني الموسيقى الشعرية، فقد خطا البحث في دراستها على مستويين: مستوى الموسيقى الصوتية، ومستوى الإيقاع والوزن. ففيما يخص الموسيقى الصوتية لاحظ البحث أن عروض الشعر العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات من حيث الحركة والسكون، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق تتعلق بنوع الصوت وخصائصه السياقية لم تراع بما فيه الكفاية، رغم أهميتها في الإيحاء الشعري وكثرة ما يكتب حولها في الآداب الأوروبية، وكذلك رغم أن بعض مرهفي الحس من شعراء العربية في الماضي قد اهتدوا - بدافع ذوقي محض - إلى هذا الجانب الإيحائي واستغلوه استغلالاً عفويًا غير مقصود.

وقد حاول البحث دراسة بعض النماذج الرمزية من هذه الناحية، مستفيداً من بعض نتائج الدراسات والتجارب اللغوية، ولئن كانت هذه المحاولة ذاتية في أحد جانبيها، فإنها من جانب آخر كفيلة أن تبرز ناحية في الموسيقى الشعرية يمكن أن يستغلها شعراؤنا - وقد استغلها بعضهم بالفعل - فيخلقوا بها إيقاعًا باطنيًا يضاف إلى الإيقاع الخارجي، ومرد ذلك أولاً وآخراً إلى حساسية الشاعر ووعيه الفني واللغوي.

أما فيما يخص الإيقاع والوزن في القصيدة العربية فلم يتجاوز جهد الرمزيين فيهما - غالبًا - حد العناية بهندسة الإطار الشعري واجتزاء الأوزان وتنويعها في العمل الشعري الواحد، بل والجرأة على اشتقاق هذه الأوزان والتصرف فيها تغليبًا للذوق الموسيقي على الذوق العروضي. أما تجارب الشعر التفعيلي فهي ذات صلة بثورة العروض الغربي وبالبيت الرمزي الحر، بيد أن هذه الصلة ليست بالضرورة صلة الاحتذاء بقدر ما هي صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر؛ لأن هذه التجارب في حقيقة الأمر تطوير لخطى التجديد التي سبقتها في الشعر العربي وامتداد لها. وعن القيمة الفنية لهذه التجارب انتهى البحث - بمنهج محايد - إلى أن الشعر العربي أحوج إلى الممارسة الأصيلة منه إلى إطار بعينه، فالإطار ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه؛ لأن الشاعر الأصيل حجه فنه، وكثيراً ما حفل الإطار العمودي بقصائد ليس لها من الشعر إلا الشكل، وكثيراً ما اتخذ الإطار الحر ذريعة لتغليف الفقر الفكري والوجداني والفني.

وليس ثمة ما نضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة في قلب الشعر الرمزي سوى تأكيد تلك الحقيقة التي حرص البحث على إبرازها أكثر من مرة، وهي أن الرمزية في شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية ما بلغته النظرية الأم، وهي حقيقة تمليها طبيعة العصر؛ إذ لم يعد هناك مذهب أدبي يحظى باتفاق معظم الكتاب، وحلت حرية التعبير محلي القيود المدرسية المذهبية، «أما أن هذه الحرية هي الفوضى،

فذلك شيء ممكن، لكن الفوضى هنا لا تنطوي على خطورة ما، فالفوضى في الأدب لا تدل على شيء آخر سوى أن المواهب تزدهر بحرية، وأن كل أديب يخلق العمل الفني الذي يحلو له، ويضع فيه ما يريد»[١٧]. أما الرمزيون أنفسهم فقد مات منهم المتلاعبون بالألفاظ والقائلون بالنظريات، ولم يعش إلا الرمزيون بالرغم منهم، أولئك الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المغلق والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة كما ترلنك، وفاليري، وكلوديل، وأندريه جيد.

وإذا كانت ثمة صورة يمكن أن نتخيلها لمستقبل الشعر العربي فيما يخص صلته بالرمزية، فهي وجوب التفرقة بين ما هو عام من الأصول الفنية لهذا المذهب وما هو خاص بطبيعة الفكر والوجدان الأوروبي، ففي كل مذهب أدبي جانبان: جانب فني يتعلق بوسائل الأداء، وجانب فكري ووجداني يعكس ذات الفنان وهموم بيئته وقومه، وإذا كان الجانب الأخير خاصًا بشخصيات الأدباء وأزمانهم ومناخاتهم الثقافية والاجتماعية، فإن الجانب الأول حصاد أدبي عام يمكن فيه أن تستعار الأصول والخصائص الفنية وتستخدم في الصياغة لتشكيل مضمون جديد ينتزعه الفنان من نفسه ومجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية، وبذا نتخلص من قبضة الخضوع العشوائي للمذاهب الغربية فكرًا وتطبيقًا.

فلنفد من وسائل الفن الرمزي، شريطة أن تتوجه هذه الوسائل إلى الإيحاء بالقضية النبيلة: قضية الذات العربية بكل خصوبتها وتاريخها ووجودها.

❁❁❁

---

(١٧) لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، جـ٢ ص ٥٤٦ .

المصادر والمراجع

(أ) دواوين وقصائد عرض لها البحث

١- إبراهيم عبد الفتاح طوقان: قصيدة: مصرع بلبل - المقتطف - يناير سنة ١٩٣٥م .

٢- إبراهيم ناجي: ديوان: وراء الغمام: مطبعة التعاون - القاهرة - سنة ١٩٣٤م .

٣- إبراهيم ناجي: ديوان: ليالي القاهرة - مطبعة الفكرة - القاهرة - سنة ١٩٤٣م.

٤- إبراهيم ناجي: ديوان: الطائر الجريح - دار المعارف - القاهرة .

٥- أحمد شوقي: مسرحية: مصرع كليوباترا - المكتبة التجارية - القاهرة - سنة ١٩٥٤م.

٦- أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان: مدينة بلا قلب - منشورات دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٥٩م .

٧- بدر شاكر السياب: ديوان: أزهار وأساطير - منشورات مكتبة الحياة - بيروت .

٨- بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر - دار مجلة شعر- بيروت - سنة ١٩٦٠م .

٩- بدر شاكر السياب: ديوان: المعبد الغريق - دار العلم للملايين - بيروت - سنة ١٩٦٢م .

١٠- بدر شاكر السياب: ديوان: منزل الأقنان - دار العلم للملايين - بيروت - سنة ١٩٦٣م.

١١- بشر فارس: قصيدة: الذكرى - المقتطف - الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين .

١٢- بشر فارس: قصيدة: السم - المقتطف - يناير سنة ١٩٣٥م .

١٣- بشر فارس: قصيدة: الخريف في برلين - المقتطف - أكتوبر سنة ١٩٣٦م .

١٤- بشر فارس: قصائد: حرقة، إلى عواد، غبطة، أشباه وأضداد - مجلة «الأديب» البيـروتية: الجـزء العاشر من السـنة الأولى، والجزء الخامس من السـنة الرابعة، والجزء السادس من السنة التاسعة، والجزء الأول من السنة الحادية عشرة.

١٥- بشر فارس: قصيدة: إلى زائرة - المقتطف - مايو سنة ١٩٤٤م.

١٦- بشر فارس: قصيدة: وحي - الكاتب المصري - مايو سنة ١٩٤٦م.

١٧- بشر فارس: قصيدة: إلى فتاة - الكاتب المصري - مارس سنة ١٩٤٧م.

١٨- جبران خليل جبران: المواكب - مكتبة صادر - بيروت - سنة ١٩٥٠م.

١٩- حسن كامل الصيرفي: ديوان: الألحان الضائعة - مطبعة التعاون - القاهرة - سنة ١٩٣٤م .

٢٠- حسن كامل الصيرفي: ديوان: صدى ونور ودموع - الطبعة الأولى - الشركة القومية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٠م .

٢١- خليل حاوي: ديوان: الناي والريح - الطبعة الأولى - منشورات دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م .

٢٢- خليل شيبوب: قصيدة: الزهرة السوداء - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٤م.

٢٣- سعيد عقل: المجدلية - الطبعـة الثانية - منشورات المكتب التجاري - بيروت - سنة ١٩٦٠م .

٢٤- سعيد عقل: قدموس الطبعة الأولى - منشورت قدموس - بيروت سنة ١٩٤٤م.

٢٥- سعيد عـقل: ديوان: رندلي - الطبعة الثالثة - المكتب التـجاري - بيروت - سنة ١٩٦٠م.

٢٦- سعيد عقل: ديوان: أجـمل منك؟ لا - الطبعة الأولى - المكتب التجاري - بيروت - سنة ١٩٦٠م.

٢٧- صلاح الأسير: قصيدة: أغوار - الأديب - الجزء التاسع من السنة الأولى.

٢٨- صلاح عبد الصبور: ديوان: الناس في بلادي - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٥٧م .

٢٩- صلاح عـبد الصـبور: ديوان: أقول لكم - الطبـعة الثـانية - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٦٥م .

٣٠- صلاح عبـد الصبور: ديوان: أحلام الفارس القـديم - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - سنة ١٩٦٤م .

٣١- صلاح لبكي: ديوان: مواعيد - منشـورات دار المكشوف - بيروت - الطبعة الأولى - سنة ١٩٤٣م.

٣٢- عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري - الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون - الإسكندرية- سنة ١٩٦٠م .

٣٣- علي محمود طه: ديوان: شرق وغـرب - الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - سنة ١٩٤٧م .

٣٤- علي محمود طه: ديوان: أرواح وأشباح - الطبـعة الثالثة - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - سنة ١٩٤٥م .

٣٥- عمر أبو ريشة: مختارات - منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع - بيروت .

٣٦- محمود حسن إسماعيل: ديوان: أغاني الكوخ - يناير سنة ١٩٣٥م - مصر .

٣٧- محمود حسن إسماعيل: ديوان: هكذا أغني - القاهرة سنة ١٩٣٧م.

٣٨- محـمود حسن إسـماعـيل: ديوان: أين المفر - الطبعـة الأولى - دار الفكر العربي - القاهرة سنة ١٩٤٧م.

٣٩- محمود حسن إسماعيل: ديوان: قاب قوسين - الطبعة الأولى - دار العروبة - القاهرة سنة ١٩٦٤م .

٤٠- نازك الملائكة: ديوان: عـاشقة الليـل - الطبعة الـثانية - منشـورات المكتب التجاري - بيروت سنة ١٩٦٠م .

٤١- نازك الملائكة: ديوان: شظايا ورمـاد - الطبـعة الثـانية - منشـورات المكتب التجاري - بيروت سنة ١٩٥٩م .

٤٢- نازك الملائكة: ديوان: قرارة المـوجة - الطبعـة الأولى - دار الآداب- بيروت سنة ١٩٥٧م .

(ب) المراجع العربية والمترجمة

١- إبراهيم أنيس (الدكتـور): دلالة الألفـاظ - الطبـعـة الأولى - القـاهرة سنة ١٩٥٨م.

٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - الطبعة الأولى - دار الفكرة - القاهرة.

٣- إبراهيم أنيس: أصوات اللغة عند ابن سينا: إحـدى المحاضرات التي ألقيت في مؤتمر مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣م.

٤- إحسان عـباس (الدكتور): فن الشـعر - دار بيروت للطباعـة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٩م.

٥- إحســان عباس: عبـد الوهاب البياتي والشـعر العراقي الحـديث - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٥م.

٦- أحمـد أمين وزكي نجيب محـمود (الدكتـوران): قصة الأدب في العـالم - القسم الثاني من الجزء الثاني - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٤٥م.

٧- أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة الحديثة - جزآن - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٣٦م .

٨- أحمد زكي أبو شادي: مقدمة الألحان الضائعة - مطبعة التعاون - القاهرة - سنة ١٩٣٤م .

٩- أحمد هيكل (الدكتور): الأدب الأندلسي - الطبعة الثانية - مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٦٢م .

١٠- إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة - الطبعة الثانية - دار المكشوف - بيروت ١٩٤٥م

١١- إليوت (ت.س): ترجمات من الشعر الحديث - عن دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٥٨م.

١٢- إليوت (ت.س): مقالات في النقد الأدبي - ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات- مكتبة الأنجلو - القاهرة .

١٣- أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث - دار الكشاف - بيروت سنة ١٩٤٩م .

١٤- أنور الجندي: الكتاب المعاصرون: أضواء على حياتهم - مطبعة الرسالة- القاهرة سنة ١٩٥٥م .

١٥- أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - الجزء الثاني - الطبعة الأولى - بيروت سنة ١٩٥٢م .

١٦- أولمان (ستيفن): دور الكلمة في اللغة - ترجمة الدكتور كمال بشر - القاهرة سنة ١٩٦٢م .

١٧- إيفانز (إيفو): موجز تاريخ الأدب الإنجليزي - ترجمة الدكتورين شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ - الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦٠م .

١٨- بدر الديب: مقدمة ديوان: الناس في بلادي - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧م .

١٩- بروك (روبرت): أحزان المسـاء - مجمـوعة شعـرية ترجمة كـمال الحناوي- الطبعة الأولى - مطبعة الشبكشي بالقاهرة سنة ١٩٦١م .

٢٠- بودلير (شـارل): أزهار الشر - ترجمة وتقـديم محمد أمين حـسونة - الدار القومية - القاهرة سنة ١٩٦١م.

٢١- بودلير (شارل): مـجموعة شعـرية ترجمها وقدم لهـا الدكتور إبراهيم ناجي تحت عنوان: بودلير وقصائد من ديوانه «أزهار الشر» - الطبعة الأولى - رابطة الأدب الحديث - القاهرة سنة ١٩٥٤م.

٢٢- الترجمة العربية للعهدين القديم والجديد - نشر جمعية التوراة.

٢٣- تمام حسان (الدكتور): مناهج البحث في اللغة - مكتبة الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٥م .

٢٤- تيت (ألن): دراسات في النقد - ترجمة الدكـتور عبدالرحمن ياغي- بيروت سنة ١٩٦١م.

٢٥- جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر- دار المعارف- مصر .

٢٦- الجبـرتي: عجـائب الآثار في التراجم والأخـبار - الجـزء الثالث - المطبـعة المصرية ببولاق .

٢٧- جـيلفـورد (ج. ب): مـيادين عـلم النفس - المجلد الأول - أشـرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد - دار المعارف - مصر سنة ١٩٥٥م .

٢٨- جويار (م.ف): الأدب المقارن - ترجمة الدكتور محمد غلاب - القاهرة سنة ١٩٥٦م .

٢٩- جويو (ج.م): مسـائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجـمة سامي الدروبي- دار الفكر العربي - مصر .

٣٠- حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عـصره الذهبي - الطبعة الأولى- حلب سنة ١٩٥٢م .

٣١- خليل مطران: ديوانه - الطبعة الثانية - مطبعة دار الهلال - سنة ١٩٤٩م.

٣٢- درويش الجندي (الدكتور): الرمزية في الأدب العربي - مكتبة نهضة مصر - القاهرة سنة ١٩٥٨م.

٣٣- درو (إليزابيث): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت سنة ١٩٦١م.

٣٤- الدمنهوري (السيـد محمد): حاشيـة الدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي - المطبعة الميمنية - مصر سنة ١٣٠٧هـ.

٣٥- دوتان (بول): الأدب الإنجليزي - الطبعة الأولى - دار الفكر العربي- القاهرة سنة ١٩٤٨م.

٣٦- رئيف خوري: الفكر العربي الحديث - دار المكشوف - بيروت سنة ١٩٤٣م.

٣٧- رشاد رشدي (الدكتور): في الشعر الإنجليزي - الطبعة الأولى - القاهرة سنة ١٩٥٦م .

٣٨- روز غريـب: النقد الجـمالي وأثره في النقـد العربي - دار العلم للمـلايين- بيروت سنة ١٩٥٢م.

٣٩- روزنتال (م.ل): شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسني - منشورات المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣م .

٤٠- ريتشـاردز (أ.أ): مبـادئ النقد الأدبي - ترجـمة وتقـديم الدكتـور محـمد مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتـأليف والترجمة والطباعة والنشر- القاهرة سنة ١٩٦٣م .

٤١- ريد (هربرت): الفن والمجتمع - ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم- مطبعة شباب محمد - القاهرة .

٤٢- ريلكه (رينر ماريا): مجموعة شعرية ترجمة الدكتور ممدوح حقي- دار اليقظة العربية - دمشق سنة ١٩٦٢م .

٤٣- سارتر (جان بول): ما الأدب - ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦١م.

٤٤- سارتر (جان بول): بودلير - ترجمة جورج طرابيشي - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥م .

٤٥- سعيد عقل: كأس لخمر - الطبعة الأولى - المكتب التجاري - بيروت سنة ١٩٦١م.

٤٦- سهيل أيوب: علي محمود طه: شعر ودراسة - دار اليقظة العربية - دمشق سنة ١٩٦٢م .

٤٧- السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها - الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - الطبعة الثانية - دار إحياء الكتب العربية .

٤٨- شكري محمد عياد (الدكتور): البطل في الأدب والأساطير - الطبعة الأولى - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٩م.

٤٩- شوقي ضيف (الدكتور): دراسات في الشعر العربي المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة .

٥٠- صلاح لبكي: لبنان الشاعر - بيروت سنة ١٩٥٤م.

٥١- طاغور (رابندرانات): ديوانا: جني الثمار جيتنجالي - تعريب الدكتور بديع حقي - دار القلم - القاهرة سنة ١٩٦١م.

٥٢- عباس محمـود العقاد (الأستاذ): التجديد في الشعـر العربي - دراسة ألقيت بمهـرجان الشـعـر الرابع بالإسكندرية ونشـرها المجلس الأعلى لرعـاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان .

٥٣- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٦٠م.

٥٤- عباس محمود العقاد: يسألونك - لجنة البيان العربي - القاهرة سنة ١٩٤٦م.

٥٥- عباس محمود العقاد: شعراء مـصر وبيئاتهم في الجيل الماضي- مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧م.

٥٦- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب: الجزء الأول - الطبعة الثانيـة - أبريل سنة ١٩٢١م. الجزء الثاني - فبراير سنة ١٩٢١م - القاهرة .

٥٧- عبد الحكيم حسان (الدكتور): التصوف في الشعر العربي - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٤م .

٥٨- عبد الحميد يونس (الدكـتور): الأسس الفنية للنقد الأدبي - الطبعة الأولى - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨م.

٥٩- عبد الرحمن الرافعي: في أعقاب الثورة المصرية .

الجزء الأول- الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٧م .

الجزء الثاني - الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٩م.

الجزء الثالث - الطبعة الأولى - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥١م.

٦٠- عبد العـزيز الدسوقي (الدكتور): جـماعة أبولو وأثرها في الشـعـر الحديث- معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠م.

٦١- عبد الله الطيب المجذوب (الدكتور): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الجزء الأول - الطبعة الأولى - شركة مكتـبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر سنة ١٩٥٥م .

٦٢- عز الدين إسمـاعيل (الدكتور): الأسس الجـمالية في النقد العـربي - الطبعة الأولى - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٥٥م.

٦٣- عز الدين إسـماعيل: التفـسير النفسي للأدب - دار المعـارف - القاهرة سنة ١٩٦٣م .

٦٤- عمر الدسوقي (الأستاذ): في الأدب الحـديث - الجزء الأول - الطبعة الرابعة - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٥٩م .

- الجزء الثاني - الطبعة الرابعة - دار الفكر العربي - القاهرة سنة ١٩٦١م.

٦٥- عمر الدسوقي: المسرحية - الطبعة الثالثة - دار الفكر العربي - القاهرة.

٦٦- عيسى الناعوري: أدب المهجر - دار المعارف - مصر ١٩٥٩م.

٦٧- فرويد (سيجموند): محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي - ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح - الطبعة الثانية - قسم الترجمة والألف كتاب - الأنجلو - القاهرة .

٦٨- فشر (هـ. أ): تاريخ أوربا في الـعصر الحديث - تعريب أحـمد نجيب هاشم ووديع الضبع - الطبعة الثالثة - دار المعارف - مصر .

٦٩- لانسون (جوستاف): تاريخ الأدب الفرنسي - الجزء الثاني - ترجمة الدكتور محمود قاسم - المؤسسة العربية الحديثة - القاهرة سنة ١٩٦٢م.

٧٠- لويس عوض (الدكـتور): في الأدب الإنجليزي الحـديث - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٠م .

٧١- مارون عبود: جدد وقدماء - دار الثقافة - بيروت ١٩٥٤م.

٧٢- محمد ضياء الدين الريس (الدكتـور): في التاريخ الإسلامي الحديث- الطبعة الأولى - الأنجلو - القاهرة - سنة ١٩٥٨م.

٧٣- محـمد غنيمـي هلال (الدكتور): الأدب المقـارن - الطبعة الثـالثة - مكتـبة الأنجلو المصرية - القاهرة - سنة ١٩٦٢م.

٧٤- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية - الحلقة الأولى من سلسلة المذاهب الأدبية الكبرى - مكتبة نهضة مصر.

٧٥- محـمد غنيمي هلال: النقـد الأدبي الحديث - الطبعـة الثالثة - دار النهـضة العربية - القاهرة سنة ١٩٦٤م.

٧٦- محـمد مـصطفى بدوي (الدكتـور): كولردج - سلسلة نوابغ الفكـر الغربي (١٥) دار المعارف - القاهرة .

٧٧- محمد مصطفى هدارة (الدكتور): التجـديد في شعر المهجر - الطبعة الأولى - دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٥٧م.

٧٨- محمد مندور (الدكتور): خليل مطران - مكتبة نهضة مصر - القاهرة.

٧٩- محمد منـدور: في الميزان الجديد - الطبعة الأولى - لجنة التأليف والـترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤م .

٨٠- محمـد مندور: في الأدب والنقد - الطبعة الأولى - لجنة التأليف والتـرجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩م .

٨١- محمد مندور: مـحاضرات في الأدب ومذاهبه - معهـد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥م.

٨٢- محمد مندور: محاضرات في الشعـر المصري بعد شوقي - معهد الدراسات العربية - الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥م .

٨٣- محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧م .

٨٤- محمد مندور: محاضرات في الشعـر المصري بعد شوقي - الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨م .

٨٥- محيي الدين رضا: بلاغة العرب في القرن العشرين - الطبعة الثانية - المطبعة الرحمانية بمصر - سنة ١٩٢٤م .

٨٦- مصطفى عبد اللـطيف السحرتي: الشعر المعاصر علـى ضوء النقد الحديث - مطبعة المقتطف والمقطم - القاهرة ١٩٤٨م .

٨٧- ميخائيل نعيمة: الغربال - دار المعارف سنة ١٩٤٦م.

٨٨- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - مكتبة النهضة - بغداد - سنة ١٩٦٥م .

٨٩- ناصر الدين الحاني (الدكتور): من اصطلاحات الأدب الغربي - دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٥٩م .

٩٠- هايمن (ستانلي): النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة الدكتورين: إحسان عبـاس ومحمد يوسف نجم - منشـورات دار الثقافة - بيـروت - الجزء الأول سنة ١٩٥٨م، والجزء الثاني سنة ١٩٦٠م .

٩١- هويسمان (دنيس): علم الجمال - ترجمة أميرة حلمي مطر - مشروع الألف كتاب - القاهرة .

(جـ) أهم الدراسات التي نشرت بالدوريات

١- أحمد أمين: الرمز في الأدب الصوفي - الرسالة - العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦م.

٢- إسمـاعيل أحـمد أدهم (الدكـتور): خليل مطران شـاعر العربـية الإبداعي - المقتطف - مارس سنة ١٩٣٩م .

٣- إلياس أبو شبكة: الحركة الأدبية في سوريا ولبنان - المقتطف - فبراير سنة ١٩٣٩م.

٤- إليوت (ت.س): موسيقى الشعر - ترجمة منح الخوري - الأديب - مارس سنة ١٩٥٦م .

٥- إيليا الحاوي: سعيد عقل، ما له وما عليه - مجلة الآداب - يونيه ١٩٦١م.

٦- بشر فارس (الدكتور): في المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨م.

٧- بشر فارس (الدكتور): لفظ الشاعر - مجلة الأدب - الجزء العاشر السنة الثالثة، سنة ١٩٤٤م.

٨- جوركي (مكسيم): بول فرلين والانحلاليون - ترجمة فؤاد دوارة - المجلة - أغسطس سنة ١٩٦٣م .

٩- خليل هنداوي: مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزي - الرسالة - العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤م .

١٠- رجاء النقاش: الرمز في الشعر الجديد - مجلة الشهر - فبراير سنة ١٩٥٩م.

١١- رجاء النقاش: مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة - الآداب - فبراير سنة ١٩٥٩م.

١٢- رشاد رشدي (الدكتور): المعادل الموضوعي - الكاتب - مايو سنة ١٩٦١م.

١٣- زكي طليمات: في المذهب الرمزي - الرسالة - العدد ٢٥٠ .

١٤- سعد مكاوي: أفول الآلهة - الكاتب - مايو سنة ١٩٦١م.

١٥- صديق شيبوب: أثر الأدب الفرنسي في أدباء مصر - المكشوف العدد ٢٠٥ .

١٦- عباس محمود العقاد: مقال عن «المدرسة الرمزية» - مجلة الكتاب - القاهرة - يناير سنة ١٩٤٧م.

١٧- عبد الرحمن شكري: رأيي في الشعر الحديث - المقتطف - مايو سنة ١٩٣٩م.

١٨- عبد الله عبد الدايم: فلسفة الأدب الرمزي - الأديب - الجزء الثاني عشر من السنة الثالثة سنة ١٩٤٤م.

١٩- عدنان الذهبي: سيكولوجيـة الرمزية - مجلة علم النفس، المجلد (٤) العدد (٣) فبراير سنة ١٩٤٩م.

٢٠- عدنان الذهبي: سيكولوجيـة الرمزية - مجلة علم النفس، المجلد (٥) العدد (٢) يناير سنة ١٩٥٠م.

٢١- عدنان الذهبي: الرمزية في شعر امرئ القيس - الأديب - تشرين الثاني سنة ١٩٤٦م.

٢٢- عـدنان الذهبي: مـدرسـة أوس الرمـزيـة - الأديب - كـانون الأول: سنة ١٩٤٦م.

٢٣- عدنان الذهبي: تمهـيد لدراسة بلاغـة الرمزية - الأديب - كـانون الثاني سنة ١٩٤٨م.

٢٤- عدنان الذهبي: الرمزية في أدب جبران خليل جبران - الأديب - مارس سنة ١٩٥١م.

٢٥- علي درويش (الدكتور): أزهار الشر - مجلة الشعر - أبريل سنة ١٩٦٥م.

٢٦- فؤاد زكريا (الدكتور): نظريات حديثة في فلسفة الفن - المجلة - ديسمبر سنة ١٩٦٤م.

٢٧- محمد غنيمي هلال (الدكتور): فلسفة الصورة في شعر البرناسيين - المجلة - سبتمبر سنة ١٩٥٩م.

٢٨- محـمد غنيمي هلال (الدكـتور): فلسفة الصـورة في شعر الرومـانتيكيين - المجلة - أغسطس سنة ١٩٥٩م.

٢٩- محـمد غنيـمي هلال (الدكتـور): ما الأدب في نقـد ت.س إليوت والنـقد العالمي؟ - المجلة - يولية سنة ١٩٦٠م.

٣٠- محمد فريد أبو حديد: هل للشـعر المرسل مكان في العربية - مجلة الرسالة - العدد التاسع - السنة الأولى.

٣١- محمـد مندور (الدكتور): التـعبير الشـعري بين السوقيـة والرمزية - المجلة- أغسطس سنة ١٩٥٨م.

٣٢- محيي الدين محمد: الرموز عند بدر شاكر السياب - المجلة - يوليه سنة ١٩٦٣م .

٣٣- محيي الدين محمد: مدينة بلا قلب. نوستالجيا عنيفة - الآداب - يونيه سنة ١٩٥٩م.

٣٤- محيي الدين محمد: الشعر الحديث. . .لماذا؟ - المجلة - أبريل سنة ١٩٦٤م .

٣٥- نقولا فياض: الرمزية والشعر الرمزي - مجلة الأديب - الأعداد ٧، ٨، ٩، ١٠ - السنة الأولى .

٣٦- هاني مندس: قصيدة النثر في لبنان - مجلة الشعر - أغسطس سنة ١٩٦٤م .

(د) أهم المراجع الأجنبية

1- BASLER (Roy. P.): Sex; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press 1948.

2- BERQUE (Jacques): Préface de Jacques Berque, Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, 1964, Paris.

3- BEVAN (Edwyn): Symbolism and Belief, Beacon Press, Beacon Hill Boston.

4- BOWRA (C. M.): The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London, 1959.

5- CRITICS AND CRITICISM, The University of Chicago Press 1954.

6- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 14th ed. V 21.

7- FRYE (Northrop): The Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957.

8- GOODMAN (Paul): The Sturucture of Literature, The University of Chicago Press, 1959 .

9- LEHMANN (A. G.): The Symbolist Aesthetic in France, Basil Blackwell, Oxford 1950.

10- MARTINO (P): Parnasse et Symbolisme, 5ème Ed. Paris 1938.

11- MAXWELL (D.E.S): The Poetry of T.S. Eliot, Routeledge and Kegan Paul - London 1961 .

12- STEWART (Jean): Poetry in France and England, Hogarth Press- London 1931 .

13- TINDALL (W.Y): The Literary Symbol, Columbia Universty Press - New York 1955 .

14- TINDAIL (W.Y): Forces in Modern British Literature, Vintage Books - New York 1950.

15- WELLEK (René): A History of Modern Criticism: 1750- 1950, Yale University Press 1955.

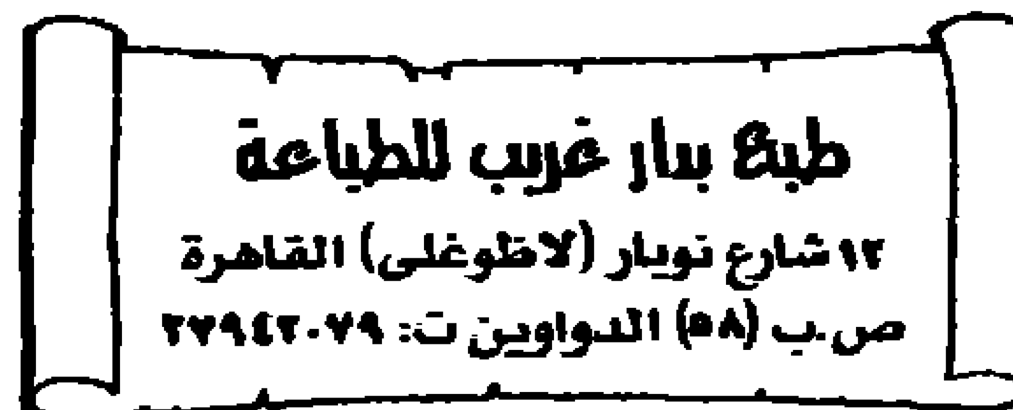
16- WELLEK (René) and WARREN (Austin): Theory of Literature - London 1954.

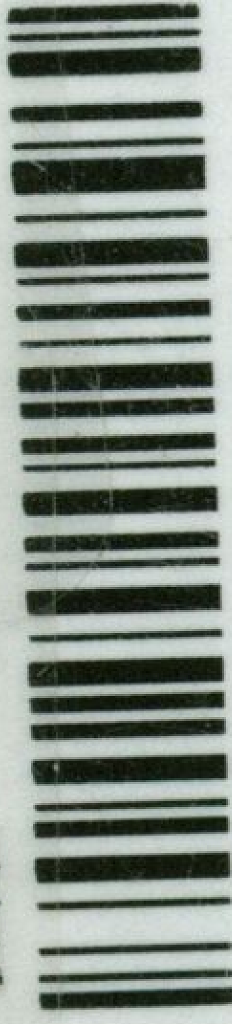
الفهرس

الموضـــــوع الصفحة

الباب الثاني
الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر




طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت: ٧٩٤٢٠٧٩


Bibliotheca Alexandrina
1159953